

D.N. ZAHARIA

ANALIZA OPEREI DE ARTĂ



Iași, 2011

Conceperea și realizarea copertei:
Raluca Elena Olaru

Tehnoredactarea și pre-press:
Mircea-Ioan Lupu, Maria Janina Teodorescu

D.N. ZAHARIA

ANALIZA OPEREI DE ARTĂ

Iași, 2011

*Lui Mihai Torași,
în al cărui atelier
au fost schițate multe din
„analizele” care urmează :*

De ce „analiza operei de artă” ?



Într-un impunător tratat de istoria artei intitulat *Oglinda lumii* și subintitulat *O nouă istorie a artei*, Julian Bell reproduce *Venus din Urbino* a lui Tițian și, sub reproducere, scrie: „O pictură care depășește supozițiile sociale comune. Trebuie să presupunem că modelul era o tânără femeie plătită de Tițian. Ea se bucură de propria frumusețe, se bucură literalmente de propriul sex. Și totuși, nimic din ea nu sugerează că ar fi vorba de o prostituată sau că avem un simplu caz de pornografie. Din contră, ea are situația sub control, este înfățișată de Tițian ca o stăpînă a unei case cu servitori...Probabil pînza lui Tițian era destinată dormitorului conjugal al clientului său. Cum vor fi trăit ei alături de ea, cum se vor fi iubit”?

Vizitînd Toledo printr-o excursie de o zi organizată din Madrid, am intrat în celebra catedrală considerată de specialiști cel mai bun exemplu de gotic francez adaptat în chip inspirat viguroasei tradiții mozarabe. Invitîndu-ne să ridicăm privirile spre „copleșitoarea frumusețe” a

timpanului, ghidul nostru a relatat apoi, pe larg, povestea mustind de picanterii a unei prințese medievale logodită în această catedrală, după care ne-a cerut să ne grăbim spre Alcazar, căci intrasem în criză de timp.

Cu ceva timp în urmă, am asistat la un vernisaj al unei expoziții de pictură din principala galerie de artă a Filialei U.A.P. Iași. Factura tablourilor expuse fiind una vag figurativă, criticul a început prin a spune că, dacă ne lăsăm slobodă fantezia, putem identifica pe Don Quijote într-un tablou, pe Sancho Panza în altul, ba chiar și pe Rosinanta în altul. A urmat apoi un lung expozeu despre geniul lui Cervantes, după care s-a trecut la pișcotul de rigoare și la licoarea lui Bachus din pahare de plastic.

Amatorii de artă s-au confruntat, fără îndoială, cu numeroase situații de acest gen, în care opera de artă devine simplu pretext pentru o retorică nu lipsită de interes uneori, de-a dreptul plictisitoare alteori, dar cel mult tangentă cu planul artei în ambele cazuri.

Cartea de față este o pledoarie, cel mai adesea implicită, pentru comentariul de artă care pornește de la premisa fundamentală că arta este în esență un limbaj, un mod specific de comunicare între oameni, iar această specificitate constă în faptul că elementele de limbaj utilizate în artă se disting net de cele ale altor moduri de comunicare interumane. În plus, ceea ce comunică artistul prin acest limbaj (emoții, semnificații etc.) nu este reductibil la ceea ce poate comunica printr-un alt limbaj mai limpede și mai repede. Ca atare, atitudinea cea mai adecvată față de opera de artă este aceea care se focalizează pe elementele de limbaj artistic, pe mijloacele de expresie la care a recurs artistul spre a o zămisli.

Pentru cazul picturii, privilegiată în cartea de față, aceste elemente sunt reprezentate de culoare, linie, formă, spațiu plastic, compoziție, ritm, structură, valoare etc., fiecare dintre acestea atrăgând alte elemente corelative. Spațiul plastic, bunăoară, poate lua o infinitate de ipostaze, de la bidimensionalul bizantin sau matissean la iluzia tridimensionalului renescentist, iar aceasta în funcție de tipul de perspectivă utilizat (inversă sau liniară), de ecleraj (neutru, ca la bizantini, sau clarobscur, ca la renescentiști). Ajutînd privitorul să-și facă o imagine de ansamblu asupra unei opere de artă supusă atenției, analiza acestor elemente se impune a fi aprofundată pentru a înțelege de ce o operă de artă este mai valoroasă față de altele. De altfel, valoarea operei rezultă chiar din modul în care autorul ei folosește mijloacele de expresie, mai exact, pentru ca opera să aibă valoare este imperios necesar ca autorul ei să fi imprimat o notă personală în utilizarea mijloacelor de expresie sau, și mai bine, să propună noi

mijloace de expresie. Opera va fi cu atât mai valoroasă cu cât inovația probată în execuție a fost mai profundă.



Frescele lui Masaccio de la Capela Brancacci (biserica Santa Maria del Carmine, Florența), de exemplu, au devenit un reper în istoria picturii pentru că, în contrast puternic cu stilul epocii, apare aici un spațiu de o profunzime nemaîntîlnită, sugerat de artist prin procedee de el inventate, precum dispunerea personajelor în diagonală sau după o schemă circulară, jocul de lumini și umbre care conferă volum personajelor și modulează spațiul etc.

În final, analiza operei de artă trebuie să conducă la încadrarea ei într-un anumit stil, dar la fel de important este să se evidențieze particularitatea acestei opere în cadrul stilului respectiv, știut fiind că o operă profund novatoare refuză simpla aliniere la creațiile ce o preced.

Contrapusă radical efuziunilor lirice și speculațiilor sterile, biografismului irelevant și contextualizării debordante, analiza operei de

artă nu exclude ca neîndreptățite abordările sociologice, psihologice, filosofice, istorice etc. Consider însă că aceste abordări nu pot avea consistență decât atunci când pornesc de la analiza estetică astfel înțeleasă.

Donatello, *Gattamelata*

Gattamelata lui Donatello (1386-1466) este prima mare statuie ecvestră a Renașterii (1447–1453). Lucrată în bronz, pe o bază de marmură așezată pe un soclu de calcar, statuia este înaltă de 3,40 m, lungă de 3,90 m, înălțimea de la sol fiind de 7,80 m. Este plasată în Piazza del Santo din Padova, lângă Catedrala San Antonio. Inițial, soclul a fost acoperit cu reliefuri în care apăreau cîțiva „putti” cu armele lui *Gattamelata*, distruse între timp și înlocuite în 1854 cu alte reliefuri copiate după originalele lui Donatello.

La romani exista obiceiul de a celebra succesele militare prin monumente ecvestre. Obiceiul e reînviat de italieni în secolul XIV, de data aceasta statuile celebrînd *Condotierii* și fiind plasate în ansambluri care includ și mormintele acestora.

Donatello va trata tema condotierului de o manieră mult mai apropiată de tipul clasic, inspirat fiind probabil de monumentul ecvestru al lui Marc Aureliu de la Roma (Bazilica Sf. Ioan de Latran). *Gattamelata* este de fapt căpitanul Erasmo de Narni, care activase în serviciul Veneției și care moare exact în anul instalării lui Donatello la Padova.

Comandată de Senatul Veneției, statuia a fost realizată, se pare, în deplină libertate de concepție, atît văduva lui *Gattamelata* cît și fiul acestuia nefiind implicați în contract.

Originalitatea proiectului lui Donatello rezidă nu numai la renunțarea la contextul mortuar și la dimensiunile mici, ci, mai ales, la interpretarea temei din perspectiva tradiției imperiale. Într-adevăr, este prima dată cînd unui simplu particular i se consacră un asemenea monument comparabil cu cel al împăratului Otton I, la Magdeburg, sau al lui Friederich al II-lea, la Bamberg.

Original este Donatello și în alegerea materialului: în loc de marmură sau piatră, el optează pentru bronz, folosit anterior doar în statuile de mici dimensiuni. Această opțiune se explică prin aceeași grijă pentru prestigiul operei proiectate, bronzul fiind socotit la mijlocul secolului XV un metal nobil – „metalul mării sculpturi”.

Reputația de dificilă, pe care o avea în epocă operațiunea de turnare în bronz (în afară de Pisano și Ghiberti, puțini erau cei care se puteau lăuda atunci că au învins cu succes asemenea dificultăți) va fi fost un motiv în

plus să-l incite pe Donatello, mai ales că, în cazul unui monument de asemenea dimensiuni, dificultățile turnării dintr-o dată sporeau considerabil.



Elementele clasicității antice sunt evidente: costumația de erou, gesturile sale stăpânite, atitudinea calului, însăși figura lui Gattamelata,

probează o idealizare în stil antic. Calul merge la pas, se sprijină în trei picioare, cel de-al patrulea fiind suspendat asupra unei sfere – simbol al puterii asupra lumii.

Calul și călărețul înaintează, fără ca dinamismul ansamblului să dăuneze caracterului său solemn.

Ținuta condotierului amintește de prototipul antic, armura fiind de asemenea romană. În ornamentul centurii, ca și în cel de pe șa, se observă figuri de „putti”, care, asemenea Gorgonei de pe pieptul cavalerului, amintesc în egală măsură de prototipul antic. În sfârșit, idealizarea figurii lui Gattamelata (care moare la 70 de ani, iar aici apare ca un bărbat în plină putere) probează că Donatello nu s-a inspirat doar din modelele antice ci și din estetica greco-romană.

Capodoperă a genului, statuia ecvestră a lui Donatello va deveni model sau sursă de inspirație pentru numeroase asemenea monumente ridicate în Europa până în epoca barocului. Dintre cele mai vechi care s-au păstrat, este de menționat mai întâi ecvestra căpitanului venețian Bartolomeo Colleoni, realizată între anii 1479-1488 de către Verrocchio și aflată în prezent în piața Sfinții Ioan și Paul din Veneția.

Luca della Robbia, *Cantoria*

Luca della Robbia (1399-1482) ajunge foarte timpuriu să concureze cu Donatello, prin comanda pe care o primește în 1431 pentru a realiza o *Cantoria* la Domul florentin.



Spre deosebire de *Cantoria* lui Donatello, cea a lui Luca este mai atașată de formula tradițională, cu structură arhitectonică, în care basorelieful este delimitat prin bordură și pilaștri. În panourile dintre pilaștri apar grupați copii de vârste diferite, modelați cu grija pentru grație mai degrabă decât pentru forță. Sub influența lui Donatello (cei doi au lucrat ani de-a rândul la aceste „tribune ale cântăreților”), Luca optează și el pentru realismul viziunii, inspirându-se după modele vii, dar fără a merge prea departe sau, mai exact spus, alegând acele modele vii care se apropie de grația gotică.

Adevărata originalitate a lui Luca della Robbia este dată de procedeul personal pe care l-a inventat în tehnica teracotei, astfel vernisată cu smalt încît să se obțină efecte de sculptură colorată. Perfecționînd această tehnică, Luca a pus bazele unei adevărate industrii ceramice, în care s-au afirmat mai mulți dintre moștenitorii săi (nepotul Andrea, strănepoții Giovanni și Gerolamo).



Detaliu din pagina anterioară

Cu asemenea reliefuri, în care figurile umane sunt modelate după gustul gotic, cu o tehnică desăvîrșită, Luca a acoperit mici suprafețe din diverse biserici florentine. Tematic, cele mai răspîndite au fost reliefurile inspirate de Madona cu Pruncul. Cu o capacitate de individualizare a chipurilor puțin obișnuită, Luca a reușit să evite caracterul „industrial” al producțiilor sale pe aceeași temă, ceea ce nu se va putea spune despre succesorii săi.

Foarte apreciat de contemporani (mai mult, se pare, decît Donatello), datorită creației sale care sintetizează aspirațiile epocii într-o formă accesibilă, fără îndrăzneli derutante, Luca della Robbia este un artist tipic pentru indecizia în fața confruntării dintre cele două estetici ale timpului, gotică și renescentistă.

Masaccio și Masolino, *Frescele din Capela Brancacci*

Geneza acestor fresce (Istoria Sfântului Petru) este încă o problemă insuficient lămurită. După Vasari și mulți alți istorici de artă, decorația capelei a fost comandată de către bogatul negustor de mătase Felice Brancacci, în 1424, lui Tommaso di Panicale, zis Masolino (1383 sau 1384-1440), pictor reprezentativ în acel moment pentru orientarea dominantă, a goticului internațional (caracterizat prin predominanța efectelor grafice, vibrația colorată a ornamentelor, grația siluetelor, spațiu ireal, etc.). Alți istorici de artă, precum Mary Hollingsworth (*L'art dans l'histoire de l'homme*, Larousse, 1992), susțin că ciclul de fresce ar fi fost încredințat de Brancacci foarte tânărului Masaccio (1401-1428) pentru că, în 1424, el era deja purtătorul de cuvânt al noului stil, opus limbajului figurativ „oficial” și orientat spre simplitate și raționalitate, realism și plasticitate.

Fapt este că încă de la primele fresce se observă ușor cele două stiluri atât de diferite. Indiferent care dintre cei doi artiști a primit comanda, ei au demarat împreună lucrările.

Faptul nu este de mirare, pentru că Masolino și Masaccio începuseră să colaboreze de câțiva ani, probabil prin pictarea unui episod din *Viața Sfântului Iulian* pe predela tripticului Carnescchi (Florența, muzeul Horne), cu certitudine în cazul polipticului *Colonna*.

Teza simultaneității și a colaborării strânse, cel puțin în cazul registrului superior (frescele bolții au dispărut complet la incendiul din 1771) este mai mult decât plauzibilă. Împărțirea scenelor s-a făcut în mod vădit după o concepție unitară și, în plus, s-a confirmat chiar faptul că cei doi artiști și-au împărțit în mod egal numărul de „giornate”, după cum tot egal pare a fi împărțit și spațiul capelei.

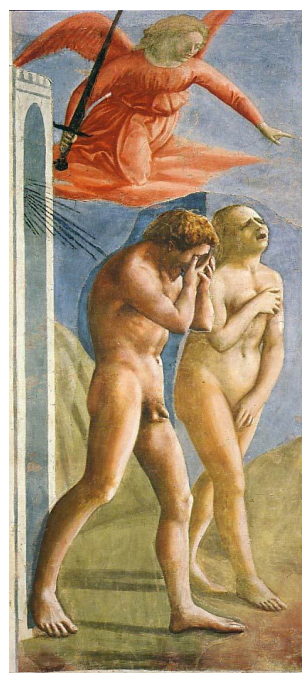
În absența oricăror documente, examenul stilistic este singurul mijloc care permite să se stabilească cine și ce a pictat în această capelă. Acest examen este însă înlesnit de marea diferență stilistică dintre cei doi pictori.

Apoi, frapază versiunile complet diferite pe care le cunosc aceleași personaje, Adam și Eva, în cele două fresce din stânga *Tributului* și, respectiv, din dreapta scenei cu *Învierea Tabitei*. În a doua scenă, *Ispitirea lui Adam*, cele două personaje au siluete grațioase, alungite și senzuale, cu talie fină și gât delicat, fețele fiind lipsite de expresie, iar corpurile

aplatizate, fără volum și fără greutate. Fondul, tratat în negru, nu conține nici o notație de profunzime. Chiar și copacul, pe a cărui tulpină se încolăcește șarpele ispititor, are ramurile desfășurate într-un singur plan, deși pictorul se străduie să redea cât mai complet bogata coroană cu frunze și fructe. Istoricii sunt toți de acord că această frescă este realizată de către Masolino.



Masolino,
Ispitirea lui Adam

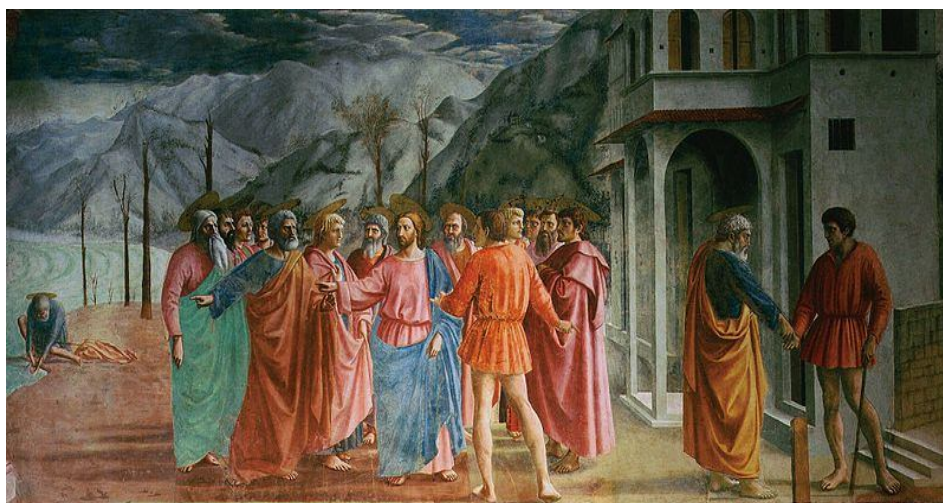


Masaccio,
Izgonirea din paradisul terestru

În scena atribuită lui Masaccio, *Izgonirea din paradisul terestru*, corpurile personajelor sunt bondoace, mici și îndesate, jocul de lumini și umbre transformându-le într-un fel de statui cu volum puternic reliefat. Spațiul are oarecare profunzime, sugerată prin redarea în perspectivă liniară a colinelor și prin umbrele proiectate de cele două personaje. Anatomic, reprezentarea corpului uman este de o precizie nemaîntalintă. Durerea celor doi este redată prin gesturi violente, bărbatul acoperindu-și fața cu palmele, în timp ce femeia, cu gura deschisă și sprâncenele căzute, are chipul devastat de strigătul disperării.

Cele două maniere de a picta se recunosc și în alte fresce ale capelei, deși nu la fel de ușor pentru că, foarte probabil, vechiul maestru s-a contaminat treptat de stilul tînărului de geniu.

Unele fresce, a căror factură omogenă este evidentă, este cert că aparțin unei singure mîini. În cazul *Tributului* (598/255 cm), cea mai faimoasă frescă a capelei, specialiștii sunt unanim de părere că lucrul aparține exclusiv lui Masaccio. Spațiul este clar definit prin arhitectura cu volume riguroase și prin munții reprezentați tot mai mici în adîncime. Perspectiva liniară este și mai evidentă în redarea arborilor și a personajului izolat din stînga (Petru prinzînd pește).



Masaccio, *Plata tributului*

Distanțele diferențiate sunt sugerate și prin gradații coloristice, culorile topindu-se spre orizont, astfel încît culoarea munților se confundă cu cea a văzduhului. În fine, ideea de profunzime, de spațiu tridimensional este susținută și de dispunerea personajelor în diagonală și, în cazul grupului central, după o schemă circulară. O noutate remarcabilă este și diversitatea de expresii ale personajelor (de la calmul senin al lui Iisus la încruntarea rău prevestitoare a lui Petru).

Nou este și procedeul prin care se indică importanța unui personaj în raport cu altele: Iisus nu mai apare supradimensionat față de apostoli, însă plasarea punctului de fugă în spatele capului său subliniază, mult mai simplu și la fel de convingător, poziția sa centrală în schema compozițională.

Alte fresce dovedesc, dimpotrivă, colaborarea strânsă dintre cei doi pictori. Așa este *Vindecarea infirmului și Învierea Tabitei* din registrul superior al peretelui din dreapta capelei. Aici edificiile arhitectonice din primul plan sînt stîngaci trasate, ca și cum s-ar înșirui pe o pantă accentuată.



Sfîntul Petru vindecînd infirmul și Învierea Tabitei

În schimb, arhitectura și drumurile din spate urmează o perspectivă riguros exactă. Dar și mai evidentă este diferența stilistică în schițarea personajelor: tinerii din centru au siluete alungite și sunt înfășurați în draperii brodate, în timp ce personajele din planul îndepărtat sunt mai îndesate și au o înfățișare rustică. Porțiunile pictate de Masolino se disting prin lipsa de preocupare pentru o perspectivă coerentă și pentru autenticitatea personajelor. Cele executate de Masaccio se remarcă prin prezența elementelor novatoare legate de perspectivă, spațiu, volum etc.

Același contrast se observă între *Predica Sfîntului Petru* și *Sfîntul Petru botezînd neofitiții*, deși intervenții reciproce par greu de tăgaduit (tînărul înfrigurat din dreapta *Botezului* evocă mîna lui Masolino, în rest Masaccio pare să fie autorul).

Se știe astăzi că registrele de jos ale capelei au fost executate abia între 1481-1485 de către Filippino Lippi, pictor aparținînd altei generații din Renașterea timpurie.

Registrele de sus, care în urma restaurării din 1981-1989, sub direcția Ornellei Casazza, au o înfățișare foarte apropiată de cea inițială, pot fi socotite un veritabil schimb de ștafetă între cele două stiluri care se confruntau la început de quattrocento.

Masaccio, *Trinitatea* **(Santa Maria Novella, Florența)**

Pictat între 1426-1428, ansamblul reprezintă un imens altar (667/317) simulat în pictura direct pe perete, sugerînd în același timp elemente în fața suprafeței pictate (altarul propriu-zis și gisantul) și altele situate în spatele acesteia (nișa arhitecturală în care sunt plasate personajele Sfintei Treimi).

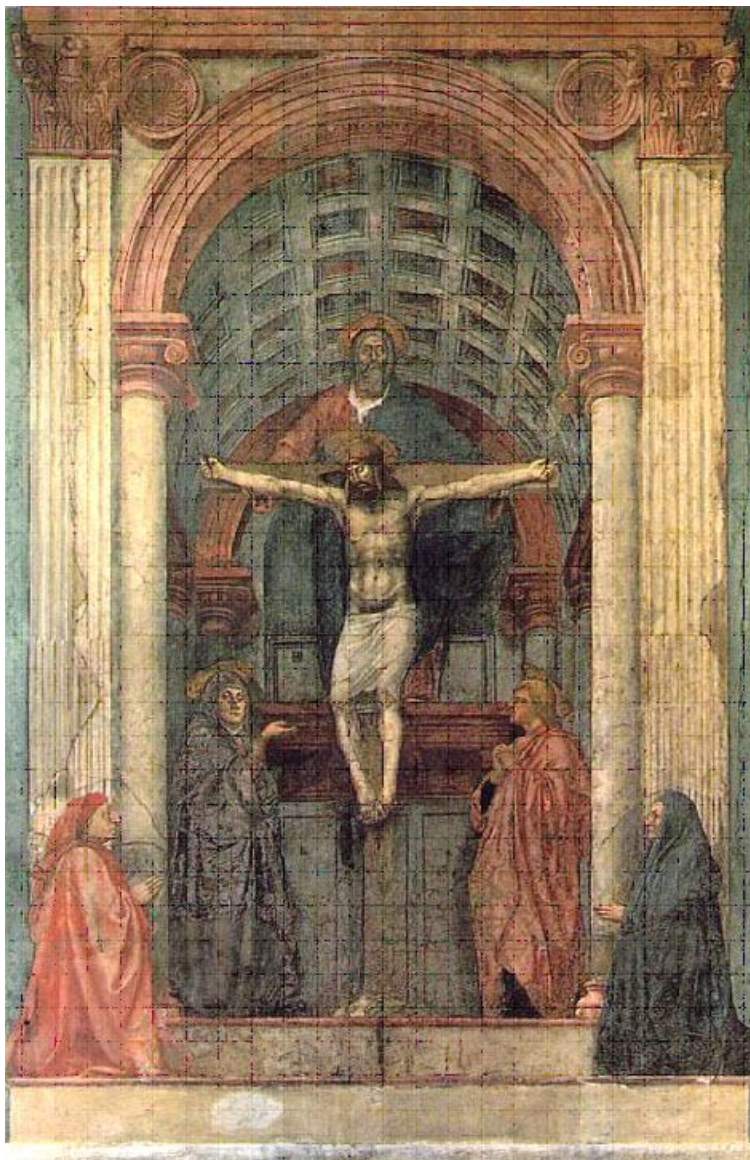
Este prima proiecție iluzionistă perfect realizată, dintre cele cunoscute în istoria artei și, pentru că la baza ei se află un desen realizat cu deplină rigoare matematică, nu este exclusă ipoteza colaborării cu Brunelleschi (îndeosebi în ceea ce privește bolta casetată a capelei, al cărei desen contribuie decisiv la materializarea liniilor perspective). În tot cazul, iluzia de adîncime este atît de puternică încît, cum s-a spus, ai senzația că te afli în fața unei camere. Iluzia este generată nu doar de perspectivă (ale cărei linii converg la baza crucii) ci și de faptul că cele doua personaje lumești sunt plasate în fața nișei, deci într-un plan distinct decît cel al Sfintei Treimi.

Regăsim și aici tratarea plastică și monumentală a personajelor, ca și realismul redării figurilor (în afară de cele trei ipostaze ale lui Dumnezeu, apar încă patru personaje, Maria și Ioan, la care se adaugă doi donatori, dispuse simetric în raport cu Isus răstignit), dar exprimate acum cu o concizie de limbaj fără precedent.

Dacă arhitectura spațiului amintește involuntar de Brunelleschi, consistența volumetrică și materială a personajelor proiectate în spațiu ca niște statui, amintește de Donatello. De remarcat este și perfectă încadrare a personajelor, dispuse după o schemă piramidală în spațiul arhitectural: personajele și motivele arhitecturale, pilaștri cu caneluri și bolta în plin cintru formează un tot unitar, organic încheiat.

Adevărat testament plastic al celui care poate fi considerat părintele stilului renascentist în pictură, fresca *Sfintei Treimi* este revoluționară și pe plan iconografic: ea concentrează, într-o imagine coerentă, mai multe teme biblice, temei centrale a Sfintei Treimi (cu Dumnezeu Tatăl, Fiul și porumbelul Sfîntului Duh) adăugîndu-i-se cea a Răstignirii și cea a Deisisului, (Fecioara și Ioan rugîndu-se la Isus pentru iertarea tuturor oamenilor),

precum și tema Tronului glorios (imaginea Tatălui care îl susține pe Fiul răstignit)



Cu toate acestea, imaginea este aerisită, la polul opus supraîncărcării excesive din *Adorația Magilor*, realizată de Gentile da Fabriano cu mai puțin de cinci ani în urmă.

Prin creația sa, Masaccio impune noul stil în pictura florentină. Posibilitățile oferite de procedeul perspectivei liniare vor fi larg exploatate de generațiile următoare, ca și estetica în care se înserează acesta, cea a tabloului conceput ca o fereastră deschisă spre lumea reală și a spațiului conceput la scară umană, dominat de către om.

Dar aceasta nu înseamnă că stilul goticului târziu iese din scenă. El va fi practicat, chiar la Florența, încă multă vreme, dar nu în forma pură de altădată.

Însuși Masolino, care pare să-l fi prețuit în mod deosebit pe Masaccio, va ezita să se desprindă de goticul internațional. Solicitat în 1435 să picteze baptisteriul bisericii construită de Branda di Castiglione în Varese, el își alege colaboratori conservatori.

Atitudinea ambiguă a urmașilor este ilustrată și de faptul că, în împrejurări rămase încă neelucidate, această capodoperă a lui Masaccio va fi „ascunsă” în secolul al XVI-lea de un retable al lui Vasari și un altar de piatră cu autor necunoscut. *Sfînta Treime* va fi redescoperită și pusă în valoare abia în 1861, în contextul mai larg al unui nou interes pentru arta maeștrilor renascentiști.

Paolo Uccello, *Bătălia de la San Romano*

Ucenic al lui Ghiberti, la Florența, Paolo Uccello (1397-1475) studiază cu multă atenție operele novatoare ale lui Masaccio și Donatello, fără însă a le adopta cu totul.

Mai mult decît amintirea lui Gentile da Fabriano (ale cărui opere le-a putut cunoaște bine între 1425-1430, la Veneția), această utilizare a perspectivei ca un joc conferă creațiilor sale un aer de irealitate, de abstracție intelectuală. Picturile sale par mai degrabă construcții geometrice, chiar și atunci cînd lipsesc cadrele arhitectonice, ca în cea mai cunoscută operă a sa, *Bătălia de la San Romano*.

Deși mulți cercetători de astăzi situează execuția acestei opere în anii care au urmat bătăliei dintre oștile florentine și cele ale milanezilor aliați cu sienezii (1432), rămîne mai plauzibilă datarea tradițională, 1455-1460, atunci cînd artistul se afla în faza de maturitate a carierei sale. Din cele cinci panouri comandate de Cosimo di Medici și destinate să-i încadreze patul, se păstrează doar trei, avînd fiecare cca 180/320 cm și aflate în prezent fiecare în alt muzeu, anume la Uffizi, Florența, National Gallery – Londra și Louvre – Paris. Consacrate unor episoade diferite ale războiului din 1432, aceste picturi în tempera pe lemn sunt reprezentative pentru modul particular în care Uccello înțelege să folosească perspectiva, fără a adopta cu adevărat noua viziune estetică. Această adaptare personală a perspectivei a fost receptată ca stîngăcie în utilizarea ei, de unde și datarea panourilor în anii 1432-1440. Dar Uccello va proceda la fel și în picturile despre care știm sigur că au fost realizate mai tîrziu.

Asupra aceleiași scene de luptă, artistul folosește mai multe unghiuri de privire, astfel încît planurile delimitate par a reprezenta lucrări de sine stătătoare, nu se articulează într-o imagine unitară.

Deși în primele planuri schema perspectivei liniare este concretizată prin poziția soldaților, cailor și a armelor, în fundalul variantelor de la Florența și Londra apare o ciudată combinație dintre perspectiva montantă medievală și cea liniară, renascentistă. Întrucît artistul nu ordonează totul în funcție de un punct de privire unic (deși este sigur că-i erau cunoscute cercetările lui Brunelleschi și Alberti asupra perspectivei centrale), el recurge și la construcții bifocale inspirate din tratatele de optică medievală;

formele nu se încheagă volumetric prin jocul de lumini și umbre, ele rămân în genere plate și decorative. Nota decorativă este accentuată și de coloritul arbitrar, ca și de aglomerarea imaginii cu numeroase detalii și elemente nesemnificative.

Lipsa de unitate a imaginii este izbitoare mai cu seamă în alăturările nefirești de cai redați în perspectivă și cai sau soldați reprezentați în raccourci. De altfel, grija pentru trasarea unei scheme de perspectivă liniară pare să o fi avut Uccello numai la nivelul solului, unde elementele sunt dispuse după o geometrie riguroasă.



Panoul de la Londra

Astfel, în panoul de la Londra, partea de jos apare ca un platou neted de culoare roz, pe care se ordonează lănciile căzute, negre și galben formînd un cadrilaj aproape perfect, cu respectarea perspectivei liniare.

Același cadrilaj apare, în alte culori, și în panoul de la Uffizi, deși aici este abia vizibil din cauza numărului mare de cai și soldați căzuți la pămînt (este, de altfel, momentul cel mai fierbinte al bătăliei, în care se prăbușește comandantul forțelor milaneze, Bernardino della Ciarda).

În panoul de la Louvre, geometrizarea zonei de jos se menține, dar ea este mult mai discretă pentru că, de data aceasta, caroiul în perspectivă este realizat din elementele gazonului.

Preocuparea pentru geometrizare este sesizabilă și în trasarea diverselor forme din cele trei panouri.



Panoul din Florența

Nu doar lănciile au formă geometrică, de linii drepte, dar și caii sunt tratați tot prin forme geometrice simple, sfera și cercul, cum se vede cel mai bine în partea dreaptă a tabloului de la Florența.



Panoul de la Louvre

Obsesia cercului și a derivatelor sale o regăsim în multe alte numeroase forme ale celor trei panouri și tot ea explică prezența unor

elemente de mirare, precum acele „mazzocchi” (un fel de turbane rigide, cu structură de răchită acoperită cu țesături).

Toate acestea sporesc impresia de irealitate, transformând reprezentarea scenelor de război autentic într-o cronică fantezistă a bătăliilor legendare.

Reconstituirea bătăliei istorice dintre florentini și milanezi cedează locul fabulei în mod deliberat, căci artistul recurge la numeroase procedee pentru a obține acest efect: tehnica foițelor de aur și argint (care era deja arhaică în epocă), folosită pentru a reprezenta plăcile de metal de pe hamurile cailor și armurile luptătorilor, coloritul arbitrar în care predomină galbenul, oranjul și verdele-albăstrui, iepurii care fug în toate direcțiile în planurile îndepărtate, fugăriți de câini, înșiși călăreții și caii, cu înfățișarea unor apariții de vis – totul evocă mai curînd o scenă ludică, o totală evadare din spațiul real.

Această viziune la limita fantasticului nu poate fi pusă pe seama pretențiilor lui Cosimo di Medici, care a comandat panourile, pentru că o regăsim în multe din creațiile lui Uccello, unele inspirate, este adevărat, de subiecte legendare (*Potopul* și *Legenda lui Noe*, fresce realizate între 1430-1446 în foisorul mănăstirii Santa Maria Novella), altele însă dintre cele mai prozaice, cum este *Vînătoarea în pădure*, pictată în jur de 1470 și aflată acum la muzeul Ashmolean din Oxford.

Piero della Francesca, *Biciuirea lui Christos*

„Pictura luminii”, despre care s-a scris mult în ultima vreme (vezi L. Bellosi, *Pittura di luce*, Milano, 1990, publicată cu ocazia expoziției pe aceeași temă), va fi ilustrată în mod deosebit de colaboratorul apropiat al lui Veneziano, Piero della Francesca (1416-1492).



O primă capodoperă a lui Piero este considerată *Biciuirea lui Christos*, pictată între 1455 și 1465 (sau, după Castelfranchi, chiar înainte de 1452), lucrată în tempera pe lemn și aflată în prezent la Galleria Nazionale din Urbino.

Pe o suprafață de numai 60/80 cm, pictorul concentrează o problematică plastică extrem de complexă. Scena *biciuirii* este împărțită în două spații diferite și în același timp unitare. Diferite, nu numai pentru că sunt separate clar printr-o coloană, ci mai ales, pentru că unul, cel din stînga, este o scenă de interior, altul, cel din dreapta, este o scenă de exterior. Cu toate acestea, cele două spații sunt unitare întrucât ele sunt

structurate printr-un același punct de fugă. Întreg ansamblul apare ca o compoziție perfect ordonată de principiile perspectivei lineare ale lui Brunelleschi, coloane, arhitrave, tavane, pavimente și personaje reprezintă linii verticale și orizontale care formează o rețea pe deplin armonioasă și ritmată, rezultând un univers matematic desăvârșit.

Deși unitară, compoziția poate fi receptată ca alăturare a două tablouri distincte, după mai vechiul procedeu al artiștilor medievali. Tema principală, a „biciuirii”, este plasată în stînga, mai în spate, pe un fundal arhitectonic de factură clasică, redat după principiile perspectivei liniare și cu unele accente decorative care trădează influența lui Alberti. Cele cinci personaje (Hristos, biciuitorul, Pilat, reprezentanții autorităților) au chipuri șterse, în concordanță cu distanța la care se află față de privitor. Dimpotrivă, cele trei personaje din partea dreaptă, fiind plasate în prim plan, au chipuri clare, par adevărate portrete (de altfel, au și fost identificate: personajul central este fratele ducelui de Urbino Federico da Montefeltro, iar celelalte două sunt consilierii săi trădători). Ideea de perspectivă este astfel încă o dată marcată.

Autorul probează apoi o profundă cunoaștere a raporturilor complexe lumină-perspectivă: în dreapta, scena din prim plan este scăldată de lumina clară a zilei, în timp ce interiorul din stînga plonjează într-o lumină difuză, care catifelează formele fără a le afecta precizia conturului.

S-a spus (Jacek Debicki) că lumina din interior are o misterioasă sursă aflată în dreapta sus, dar dacă ar fi așa am avea multiple efecte de clar-obscur. În realitate, interiorul nu are nici un fel de umbre, ca în picturile bizantine scăldate în lumină neutră. Surprinzător este faptul că și în scena exterioară, luminată în principiu de soare, constatăm același lucru: absența totală a efectelor de clar-obscur.

Piero della Francesca se dovedește și aici un discipol al lui Veneziano, folosind adică procedeul luministic al medievalilor, deși adoptă cu entuziasm perspectiva renaștentistă.

Cu rol de primă vioară într-o formație complexă, lumina pătrunde peste tot, impregnează personajele și cadrele arhitectonice la limita imaterialității, fixînd orice detaliu cu o precizie cristalină.

Pentru interpretarea întregii lucrări, ingenioasă este ipoteza că scărița din stînga jos ar sugera deschiderea spre un al treilea spațiu, cel al lumii cerești; Hristos biciuit ar apărea astfel ca aflîndu-se în ipostaza iminentă a încheierii misiunii sale în lumea terestră și, prin aceasta, a înălțării la Tatăl.

Piero della Francesca, *Legenda crucii*

Cea mai importantă operă a lui Piero della Francesca este considerată *Legenda Crucii*, marea frescă din corul Bisericii San Francesco din Arezzo, la care lucrează din 1452 până în 1458 împreună cu mai mulți colaboratori (fresca a suferit o importantă restaurare în 1980).



Adorația lemnului Crucii

Legenda aurea din care s-a inspirat Piero, a fost creată de dominicanul Jaques de Voragine pe la 1260. Conform ei, fiul lui Adam, Set, a sădit o ramură din *Pomul cunoașterii* pe mormântul tatălui. Din

ramură, a crescut un pom maiestuos pe care regele Solomon l-a tăiat pentru a construi templul Ierusalimului.



Vizita reginei din Saba la curtea regelui Solomon

Negăsind loc potrivit, folosește lemnul pentru a face un pod. Aflată pe punctul de a trece peste acest pod, regina din Saba are o revelație și refuză să calce pe lemnul sfânt; ea cade în genunchi, adorându-l.

Pe lângă *Moartea lui Adam* și *Vizita reginei din Saba la curtea regelui Solomon*, Piero ilustrează aici și alte opt miracole legate de lemnul „Adevăratei Cruci”: *Visul lui Constantin* – prințului adormit îi apare în somn o cruce strălucitoare care îi vestește victoria contra lui Maxențiu;

Descoperirea și dovada Adevăratei Cruci - cele trei cruci de pe Golgota sunt scoase din locul în care au fost îngropate și cea pe care a fost răstignit Isus este identificată grație unui miracol, anume învierea unui tânăr; *Înfrângerea lui Chosroes de către Heraclius și Victoria lui Constantin asupra lui Maxențiu* – scene în care Adevărata Cruce influențează decisiv confruntarea dintre creștini și păgâni. Ciclul se încheie cu *Bunavestire* care prevestește Mîntuirea.

Întrucît bolta capelei centrale a corului fusese pictată de florentinul Bicci di Lorenzo, între 1447-1452, Piero acoperă cu scenele inspirate din legendă pereții laterali, începînd cu partea din dreapta sus.

Pentru a reprezenta această legendă, artistul inventează un vocabular pictural în mare parte inedit. Mai întîi este de observat că artistul nu urmează firul cronologic al legendei, ordonînd scenele după cerințe compoziționale, între care au prioritate simetria între pereții pictați și ritmica formelor pe fiecare perete, ansamblul reprezentînd un exemplu de echilibru și armonie în pictura de mari dimensiuni (*Bătălia dintre Heraclius și Chosroes*, de exemplu, are 749/329cm).

De altfel, ca și în *Biciuirea*, se poate spune că adevărata temă a artistului este și aici experimentarea geometriei și a perspectivei în pictură. Corpurile personajelor apar, cel mai adesea, ca niște coloane, prin imobilitate și economie a gesticulației, care asigură osatura compoziției de ansamblu.

Schițate după legile eterne ale geometriei, personajele prind viață prin cromatica suavă și lumina învăluitoare, ambele amintind de goticul tîrziu și sugerînd, ca și ordinea geometriei, universul divin.

Surprinzător, acest artist care evită procedeul clar-obscurului adoptat tot mai mult în epocă, a reușit una din primele scene nocturne din istoria artei, *Visul lui Constantin* (190-329 cm). Ocupînd prim-planul compoziției, cortul împăratului este scăldat de o lumină strălucitoare emanată de către înger, fulgerînd parcă pe împărat și un servitor. Partea opusă a cortului și munții din depărtare, dar și o bună parte a interiorului cortului sunt învăluiți de întuneric. Interesant este că acest contrast apare și pe detalii (caschete, haine etc., făcînd ca lumina să pară eclatantă, iar întunericul mai dens.

În *Descoperirea și dovada Adevăratei Cruci*, apare pictată o biserică ale cărei forme riguros geometrizzate îi conferă un caracter straniu.

În planul îndepărtat al acestei fresce este reprezentat un oraș de o fascinantă frumusețe, dar ale cărui clădiri se articulează tot din forme pur



Descoperirea și dovada Adevăratei Cruci

geometrice (cuburi, cercuri, triunghiuri, etc). În mod inexplicabil, orașul pare inundat de o lumină orbitoare, deși, conform principiilor perspectivei, zonele îndepărtate ale compoziției trebuie să fie mai întunecate, dar Piero probează încă o dată o gândire personală în ecuația lumină-perspectivă.

În plus, orașul pare animat de freamătul cotidian, sugerat prin subtile detalii: găurile unui porumbar, băncile unei străzi, barele de sprijin ale ferestrelor deschise, etc. În fine, în acest peisaj de o admirabilă rigoare, personajele sunt dispuse ca într-o friză și au aspectul unor statui de marmură, îmbrăcate și colorate discret: ele se înșiruie drepte, cu partea de jos a corpurilor potențată de amploarea veșmintelor.

Cu deosebire interesant este faptul că nici personajele care extrag crucile nu se abat de la această liniaritate „cariatidică”. Aceasta este o dovadă că artistul folosește aici, în mod deliberat, o viziune geometrizantă, socotită desigur, adecvată subiectului, cu solemnitățile și mistica pe care le implică. Stîngăcia reproșată lui Piero în redarea mișcării (de către Virgil Vătășianu, la noi) este, de fapt, o manieră de structurare a formelor impusă de tratamentul precumpănitor abstract al subiectului.

Că este așa, ne dăm seama și din faptul că artistul alege cu grijă fiecare scenă legată de conținutul legendei; în cazul *Victoriei lui Constantin asupra lui Maxențiu*, de pildă, el nu reprezintă momentul luptei propriu-zise, cum ne-am aștepta, ci unul care a urmat după încheierea acesteia, anume oprirea cavalerilor în fața fluviului.

Cînd optează totuși pentru o scenă plină de mișcare, ca în *Bătălia dintre Heraclius și Chosroes*, Piero știe să sugereze încleștarea și

dramatismul luptei corp la corp, dar și atunci prevalează ritmica de ansamblu, atenția pictorului fiind captată îndeosebi de regularitatea verticalelor și de alternanțele cromatice (inclusiv în partea de sus a frescei, unde stindardele se desfășoară în văzduh, iar panașele se înalță deasupra coifurilor).



Bătălia dintre Heraclius și Chosroes

Perfecțiunea statică a formelor și nota de irealitate a luminii învăluitoare desprind faptele înfățișate din coordonatele lor crono-spațiale și le plasează într-un orizont de o intensă spiritualitate.

Caracterul narativ specific abordărilor exterioare ale temei este înlocuit cu aparența de reprezentare sacră.

Acest înțeles de epifanie conferit de Piero ilustrării *Legendei aurea* explică și unele incongruențe frapante, precum lipsa de profunzime a spațiului, în condițiile folosirii corecte a perspectivei liniare, sau aspectul nepămîntesc al luminii, deși abundența unor detalii pare să evoce evenimente terestre cît se poate de precise.

Botticelli, *Primăvara*

În atmosfera culturii neoplatonice va crea Botticelli și faimoasele picturi cu teme mitologice și alegorice, în frunte cu *Primăvara* (sau *Alegoria Primăverii*, Uffizi) și *Nașterea Afroditei* (Uffizi), precum și ciclul de desene ilustrând *Divina Comedie* a lui Dante.



Lucrată într-o tehnică mixtă, tempera și ulei, pe o pânză de 203/314 cm între 1477 și 1481, *Primăvara* este inspirată de *Stanțele* lui Poliziano, deși primul imbold ar fi putut veni din *Eneida* lui Vergiliu („În mijlocul pădurii, ea a luat chipul și atitudinea unei fecioare...și-a abandonat pletele capriciilor vântului, cu picioarele goale pînă la genunchi și cu pliurile vălurite ale rochiei...”). Botticelli imaginează un peisaj cu un pîlc de portocali în fundal și o pajiște înflorită în prim plan, pe care se mișcă cu o lentoare de vis șase tinere elegante și un tînăr cu veșminte diafane fluturînd în vînt și cu priviri melancolice, vag surîzătoare. Personajele sunt distribuite în imagine precum notele într-o compoziție muzicală sau rimele într-o poezie: locul lor nu corespunde unei necesități narative, ci unei preocupări

ritmice și metrice. În fundal, cadența este marcată prin alternanța trunchiurilor de pomi care se profilează pe cerul luminos, mai groase sau mai subțiri. Acești pomi formează un plan secund fără profunzime, care oprește imediat privirea: în contrast cu cei mai mulți pictori florentini ai secolului, dar și cu unele creații proprii, precum *Sfântul Sebastian*, Botticelli nu se preocupă aici să plaseze, în spatele scenei reprezentate, un peisaj proiectat după o savantă perspectivă și cu efecte de clar-obscur menite să sugereze volume. Dimpotrivă, el compune imaginea cu mijloace medievale, respectiv ca pe o tapiserie cu două dimensiuni, sfidând exigența lui Alberti după care tabloul trebuie să dea iluzia că este o fereastră deschisă în zid.

Tapiseria, și în special tapiseria „mille-fleurs” (vezi ciclul francez *Doamna cu licornă* executat la finele secolului pentru Jean Le Vista și aflat acum la muzeul Cluny din Paris), este în mod cert sursa de inspirație pentru pictarea în detalii a unei naturi bogate în flori și fructe. Dar tocmai excesiva minuțiozitate în transpunerea științifică a naturii, corelată cu nota de imponderabilitate a personajelor, face ca imaginea să devină i-realistă, să dea senzația de reverie poetică.

Numele de *Primăvara* a fost dat tabloului de comentatorii moderni, el fiind sugerat de Flora, (personajul feminin înveșmântat complet în flori), dar și de zeița fecundității și deci a reînnoirii naturii care este Afrodita, plasată în centru, sub Eros, micuțul zeu al amorului. Titlul corespunde pe deplin intenției lui Botticelli, care s-a inspirat direct dintr-o „stanță a primăverii”, compusă de Angelo Poliziano în 1475: „În care toate Grațiile sunt în sărbătoare,/ Frumusețea este încoronată de flori,/ În care totul așteaptă pe Flora,/ Zephir zboară și iarba verde crește”. Într-adevăr, în tablou apar cele trei Grații în stînga, Flora este în dreapta, iar Zephir, tînăr înaripat, lîngă ea, încercînd să răpească o nimfă. În plus, Botticelli mai adaugă trei personaje, Afrodita și Eros în centru, Hermes în extrema stîngă (identificabil după sabie și caduceu).

Conform celei mai sugestive dintre interpretările istoricilor de artă, *Primăvara* este o alegorie a celor șase luni din an în care natura este fertilă: Zephir, cu pletele și mantoul învolburate de vînt, este februarie; Chloris, nimfa aflată pe punctul de a fi răpită de Zephir, purtînd o floare între buze, este martie; Flora, nimfa care distribuie flori, este aprilie; Afrodita este mai; cele trei Grații simbolizează aici lunile de vară și, în fine, Hermes care scutură fructe slujindu-se de caduceu, este septembrie.

Această alegorie a lunilor în care natura lucrează a fost îmbogățită cu o semnificație simbolică, de tip inițiativ: Botticelli ar fi urmărit să reprezinte purificarea progresivă a dorinței erotice, de la atracția sexuală

(Zephir încercînd să o violeze pe Chloris), la atracția pur platonice, încarnată de Hermes (Zeul Înțelepciunii), sub auspiciile Afroditei metamorfozată în zeița castității.

Mai important este însă faptul că aceste semnificații ale tabloului sunt exprimate prin ingenioase mijloace plastice. Formele sunt corelate într-o armonie desăvîrșită, în care eleganța desenului se împletește cu subtile procedee de compoziție. De la dreapta la stînga personajele sunt astfel dispuse încît ochiul este călăuzit de la unul la altul, ca într-un rond de figuri. Corpul înclinat al lui Zephir asigură legătura cu cel al nimfei Chloris, în timp ce din gura acesteia iese o floare care face legătura cu cele ale următoarei nimfe, Flora. În centru, Afrodita este singurul personaj izolat, ceea ce îi conferă un statut aparte, de zeiță a reînnoirii vegetale. Dar mîna sa dreaptă este ridicată într-un gest care arată cele trei Grații, orientînd privirea către partea stîngă a imaginii.

Exprimate discret, mișcările personajelor sunt amplificate de către pliurile veșmintelor. Siluetele ating solul cu un singur picior sau cu vîrfurile picioarelor, fapt care le conferă o mare lejeritate și o alură dansantă. Totuși, cu excepția lui Zephir, nici un personaj nu pare să se deplaseze cu adevărat. Nici cele trei Grații nu dau impresia că se mișcă – numai cutele draperiilor transparente care le acoperă corpurile și se învolutează subliniază sugestia de dans.

Dar rolul cutelor nu se rezumă aici la sugerarea mișcării. Transparența lenjeriilor, finețea lor, permite pictorului să pună în valoare formele corpului feminin: curbele dulci ale abdomenului, ale sînilor și feselor se evidențiază sub fasciculul de arabescuri albe ale voalurilor care acoperă Grațiile, iar forma coapselor Florei este pusă în relief de rochia înflorită care, din cauza mișcării, se mulează pe corp. Cu discreție și suavitate, artistul redă astfel frumusețea și senzualitatea acestor figuri dintr-un paradis pierdut.

Cu studii aprofundate de anatomie umană începute cu Filippo Lippi, Botticelli a creat un ideal de frumusețe feminină imediat recognoscibil prin grație și zveltețe, inocență și melancolie, podoabă capilară bogată și în culori aprinse. Desenul impecabil, culorile limpezi și o lumină care elimină orice umbră vin să desăvîrșescă stilul inconfundabil al acestui reprezentant de frunte al Renașterii italiene aflate încă în plină șlefuire a noilor mijloace de expresie plastică.

De necrezut, dată fiind prețuirea de care se bucură astăzi Botticelli, *Primăvara* a rămas timp de peste patru secole într-un con de umbră, fiind integrată la Uffizi abia în 1979.

Botticelli, *Calomnia*

După 1490, când criza religioasă stîrnită de fanaticul Savonarola se asociază cu cea socială, provocată de exilul familiei Medici, avînd între alte urmări și distrugerea operelor de artă cu subiecte religioase, Botticelli, mai mult ca oricare alt artist, se resimte de prăbușirea idealurilor umaniste.



Limbaajul său devine dramatic și excesiv de intelectualist, include ostentiv arhaisme și tonalități naive de pioșenie populară, temele rămînînd religioase și mitologice. Reprezentative în acest sens sunt desenele în creion inspirate de *Divina Comedie* a lui Dante, cu viziunile sale pe alocuri apocaliptice, dar emblematică este *Calomnia*, pictură pe lemn executată în 1495, cu dimensiuni de 91/62cm, (Uffizi), inspirată de o povestire a scriitorului antic Lucian în care este descrisă o pictură pierdută a clasicului Apelles. Pe o scenă de teatru antic, cu un fundal arhitectonic dominat de arcade, compoziția se desfășoară pe orizontală, începînd din dreapta, unde judecătorul Mida, înconjurat de figurile alegorice ale *Ignoranței* și *Invidiei*,

întinde mîna spre bărbatul îmbrăcat în negru personificînd *Calomnia*, în spatele căruia trei furii agresează victime.

Urmează, izolată, *Remuşcarea*, înveşmîntată de asemenea în negru, care priveşte îngrozită spre extrema stîngă a imaginii, unde se află un nud feminin de cea mai bună marcă botticelliană, întruchipînd Adevărul. Mişcarea nu mai păstrează nimic din regularitatea *Primăverii*, corpurile sunt în cele mai variate poziţii, unele încovoiate sau contorsionate, iar dinamismul acesta, cu vectori haotici în toate direcţiile, este accentuat de linia de ansamblu a compoziţiei, care nu mai este semicercul, ci o elipsă accidentată, cu fragmente arcuite în fel şi chip.

În contrast puternic cu această agitaţie excesivă de linii, verticala Adevărului se profilează monumental, contrastantă fiind şi atitudinea, sobră şi tristă, a acestui ultim personaj care pare să nu dea nici o atenţie zvîrcolirilor deşarte din cuprinsul imaginii.

Simbolismele plastice, precum negrul Calomniei şi al Remuşcării, puritatea azurie a cerului îndepărtat sau glociunea Victimei şi a Adevărului sunt menite să accentueze expresia dramatică, semnificaţia deloc optimistă atribuită acestei alegorii antice, dar de o mare actualitate în acel final de secol, cu bulversarea religioasă din anii 1494-1498 mai ales.

Încă mai dramatică, în planul mijloacelor de expresie plastică şi ca semnificaţie, este *Pieta* de la Alte Pinacothek din München şi cealaltă *Pieta* de la muzeul Poldi-Rezzoli, Milano, compoziţii datînd din ultimii ani ai secolului. În această tragică îngrămădire de trupuri sub apăsarea pietrelor de mormînt, agitaţia liniilor este şi mai exagerată, lipseşte orice schemă clasică de compoziţie, iar chipurile au o expresie patetică, în consonanţă cu stilizarea la limita maniersimului.

Aceeaşi interpretare dramatică, dar fără patetismul semnalat, se regăseşte în tablourile inspirate din viaţa Sfîntului Zenovie (aflate acum la diverse muzee din Londra, Dresda şi New York), în care viermuiala de corpuri umane, se petrece în spaţii publice, pe un fundal puternic contrastant de arhitectură clasică simplificată şi riguros geometrizată.

Filippo Brunelleschi, *Spitalul Inocenților*

Aceași puritate și simplitate a structurilor de la cunoscuta Cupolă a Domnului Florentin se regăsește și la următoarea operă arhitecturală a lui Brunelleschi (1377-1446), *Spitalul Inocenților*, construit între 1421-1424.



Porticul impunător cu nouă arcade, ca și scara monumentală care se deschide spre piață sunt menite să sublinieze destinația urbană a edificiului. Eleganța și lejeritatea fațadei ar putea să pară de factură gotică, dar șirurile de coloane surmontate de capiteli corintice și ferestrele de la etaj cu frontoane demonstrează un curajos recurs la limbajul arhitecturii antice.

În acest edificiu, Brunelleschi introduce cele câteva principii de bază care vor fi dezvoltate de către urmașii săi în cursul veacului al XV-lea; recuperarea ordinilor antice și adaptarea lor astfel încât să se îmbine cu arcuri gotice și bolți de asemenea gotice, simplitate și sobrietate atât a ansamblului cât și a elementelor componente, regularitate și echilibru etc. Puritatea liniilor este pusă în evidență prin readucerea drastică a

elementelor decorative, fapt care conferă ansamblului o eleganță devenită marcă a stilului său inconfundabil.

Nou este și faptul că Brunelleschi rezolva în stadiul de proiect toate problemele legate de realizarea edificiului, ceea ce va conferi arhitecturii demnitatea creației matematice.

Între 1421-1428, Brunelleschi construiește Vechea Sacristie a bisericii San Lorenzo, biserica însăși fiind reconstruită tot atunci, după proiectele lui Brunelleschi, dar terminată după moartea sa de Manetti. Edificiu de sine stătător, Vechea Sacristie este emblematică pentru „reforma” săvârșită de Brunelleschi în arhitectură.



Vechea Sacristie

Bazată pe raporturi matematice riguroase, cupola este sprijinită pe 4 pandantivi de racord și lesene corintice în colțuri. Soluția tehnică este perfectă pentru spațiul cubic, dar și de această dată edificiul impresionează

încă mai mult ca rezolvarea artistică, prin echilibrul proporțiilor, simplitatea decorului care asociază pilaștri, cornișe și bandouri, tratate, ca și structurile de rezistență ale bisericii, în *pietra serena*, cu griul ei deschis ce contrastează față de albul pur al tencuielii.

În același timp cu sacristia de la San Lorenzo, Brunelleschi a conceput și capela Pazzi de la biserica Santa Croce, considerată capodopera sa arhitecturală, dar care a suferit mai multe modificări în timp, după moartea sa (începută în 1423, ea a fost terminată abia în 1461). Față de Vechea Sacristie, artistul introduce aici numeroase inovații stilistice: planul nu mai este pătrat ci rectangular, după proporția de aur, iar învelitoarea este sub forma bolților în plin cintru ce se întâlnesc în centrul cupolei. Cu totul nouă este, în exterior, ideea celor patru ferestre de deasupra porticului prevăzut cu șase coloane grupate câte trei, în mijloc spațiul rămânând deschis printr-o arhivoltă.

Din păcate, mai toate proiectele lui Brunelleschi vor avea aceeași soartă, de a rămâne neterminate la moartea sa. Așa se întâmplă și cu planurile pentru bazilica *Santo Spirito*”, desenate încă în 1432, dar construcția începe în 1444 și se termină cu mult după 1446, anul morții sale. Ca în fiecare din numeroasele sale proiecte, și aici apar idei noi față de realizările precedente. Față de San Lorenzo, accentul este pus acum pe suporti și pe dublarea colonadei de la navele laterale printr-un aliniament de semicoloane angajate și prin prelungirea sa în jurul corului și a transeptului. Raporturile matematice se regăsesc sub forma proporțiilor dintre nava principală și cele laterale, în aplicarea secțiunii de aur la proporțiile pe verticală, ca și în relațiile dintre nava centrală, navele mici și capelele de formă concavă, care toate formează un organism plastic armonios încheiat.

Giovanni Bellini, *Retablul Sfântului Iov*

Pictat pe lemn pentru altarul bisericii franciscane Sfântul Iov din Veneția, monumentalul rețablu al lui Giovanni Bellini (1433-1516) are dimensiunile de 258/471cm și se află în prezent la Galeria Academiei din Veneția.



Operă de maturitate a artistului care a revoluționat pictura venețiană, acest rețablu din 1487 este o replică venețiană la picturile cu tema „Sacra Conversație” realizate de Piero della Francesca și Antonello da Messina (1472-1476).

În raport cu abordările anterioare ale temei (*Sacra conversazione*), o primă noutate introdusă de Giovanni este dispunerea după o subtilă schemă geometrică a personajelor.

Fecioara cu pruncul este plasată, ca de obicei, în centrul grupului, dar mult înălțată pe tron. Cei șase sfinți sunt repartizați în două grupuri compacte, în dreapta și stînga Fecioarei, astfel încît să încheie un triunghi isoscel.

La picioarele Fecioarei sunt așezați trei îngeri care formează un triunghi mai mic, ce face ecou celui mare. Ansamblul personajelor formează o piramidă cu baza largă, avînd ca ecou în partea de sus a imaginii candelabrul, de asemenea piramidal.

Totuși, această îngrijită structurare a celor unsprezece personaje nu afectează naturalețea scenei. De altfel, impresia de naturalețe este accentuată de ideea – nouă și ea – de a reprezenta sfinții ca niște credincioși obișnuiți care s-au adunat să se roage Fecioarei.

Interesul acestei lucrări este dat în principal de opțiunea fermă a lui Giovanni pentru noul spațiu plastic tridimensional. Chiar dacă perspectiva este atenuată, imaginea se încheagă după principiile proiecției geometrice (care se vede mai ales în reprezentarea bolții casetate), ea a fost destinată să acopere un zid de marmură al bisericii Sfîntului Iov și să creeze iluzia prelungirii spațiului interior.

Pentru credincios, spațiul real al bisericii și cel iluzoriu al picturii lui Giovanni apăreau ca un tot unitar și astfel, prin acest „trompe l’oeil”, credincioșii intrau ei înșiși în scena sacră, așa cum sugerează gestul de chemare al Sfîntului Francisc din retableu.

Lumina specifică lui Giovanni, estompată și molcomă, se regăsește și aici. Întregul fragment al bisericii reprezentat este scăldat de o lumină oranj care luminează chipurile, sclipește pe aurul mozaicului, dă o culoare de miere marmurei parietale și mîngîie ușor corpurile personajelor

Formele par să se nască prin această lumină, mai curînd decît prin desen. Veșmintele personajelor sunt redată prin jocul de lumini clare și umbre profunde, iar corpurile nude sunt tratate prin infime gradații de culoare.

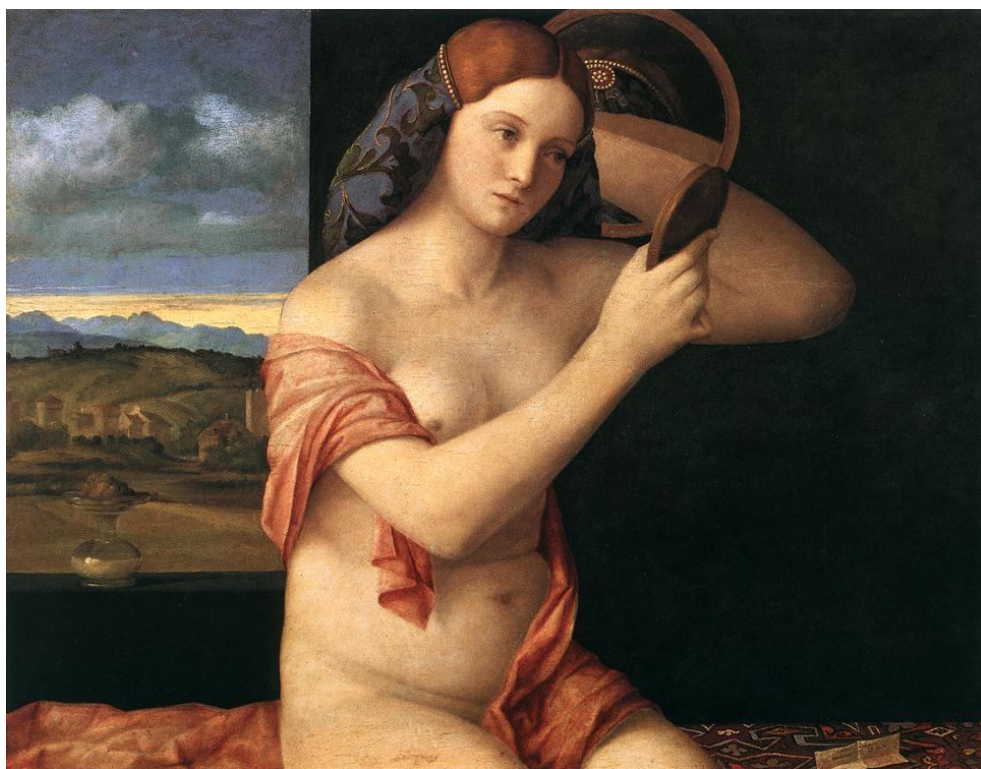
Această armonie dintre culoare și lumină dă imaginii o deplină unitate vizuală, ceea ce constituie punctul forte al picturii lui Giovanni Bellini, baza evoluției viitoare a picturii venețiene.

În 1505, Bellini reia tema „Sacrei Conversații” (Biserica San Zaccaria din Veneția), cu importante invenții atît în privința spațiului

(arhitectura este deschisă în ambele laturi), cât și în privința luminii (deschiderea arhitecturii spre peisaj face ca lumina să fie cea naturală și în consecință să apară importante efecte de clar-obscur). Aceste invenții conferă operei un plus de umanism, atmosfera fiind accentuat terestră.

Giovanni Bellini, *Tînăra la oglindă*

Competiția cu „tinerii furioși” pare să fi fost ambiția ultimă a lui Giovanni Bellini: *Pala di San Giovanni Crisostomo* din 1513 este la fel de sigur o ripostă la cea pictată puțin mai înainte de Sebastiano del Piombo la aceeași biserică venețiană, iar *Tînăra la oglindă* (1515, pictură pe pînză (79/62cm), acum la Kunsthistorisches Museum din Viena) pare a fi rodul unui nou pariu cu Giorgione, care în 1508 pictase *Giovane ignuda* (azi la Academia din Veneția).



Îndeosebi această ultimă lucrare, primul și probabil singurul său nud feminin, este o supremă dovadă a uimitoarei capacități de regenerare caracteristică lui Giovanni Bellini.

Pictată cu puțin înainte de a muri, *Tînăra la oglindă* poate fi privită ca un autentic testament al pictorului cvasioctogenar: deloc întâmplător, lucrarea include zone aparent disparate, dar în fapt rezumative pentru marea aventură estetică a unei lungi cariere cu inepuizabile resurse de primenire: în dreapta jos o mostră de decorativism gotic, căruia i se contrapune în stînga jos un pur „cîntec al culorii”, cu modelul intens pictural; în stînga sus o proiecție perspectivă larg desfășurată, cu edificii abia schițate și natura nesfîrșită în fundal, în timp ce zona din dreapta sus, cea mai amplă din imagine, este un negru omogen care pune și mai mult în relief corpul tinerei, subtil modelat prin jocul luminii blînde și al umbrelor ușoare, amintind de sfumato-ul leonardesc.

Apărent disparate, cele patru zone se încheagă armonios într-o compoziție unitară asigurată de cromatică luminoasă care operează treceri firești de la figură la peisaj, de la aproape la departe, în fine, de la decorativ la plastic.

Această deschidere spre tematica profană (sens în care ar mai fi de menționat și *Festinul Zeilor*, din 1514, azi la National Gallery din Washington) era în parte anunțată de bogata sa portretistică, marcată adesea de o viguroasă viziune realistă (Portretul dogelui Leonardo Loredan, 1501-1505, National Gallery, Londra, Portretul lui Jacopo Marcello, National Gallery, Washington, Portretul lui Pietro Bembo, Royal Collections, Hampton Court, etc.).

Dotat cu o extraordinară coerență, atît pe plan formal, cît și pe cel al concepției estetice, mereu în schimbare, dar mereu el însuși, Giovanni Bellini și-a conturat treptat un stil ale cărui caracteristici vor fi defînitorii pentru pictura venețiană din anii apogeeului: modelarea formei prin culoare și recursul savant la lumină pentru a exalta sau potoli culorile în funcție de exigențele compoziției.

Vittore Carpaccio, *Sfântul Gheorghe omorînd Balaurul*

Lucrarea face parte din ciclul *Scuola di San Giorgio degli Schiavoni* (alături de *Sfântul Augustin în cabinetul său de lucru*, *Sfântul Ieronim purtînd leul prin mănăstire*, *Funerariile Sfîntului Ieronim*, *Sfîntul Gheorghe omorînd balaurul*, *Triumful Sfîntului Gheorghe*, *Botezul Selenarilor*). Deși destinate să decoreze pereți întregi ai școlii San Giorgio, aceste lucrări, realizate între 1502-1507, se prezintă ca imense picturi în ulei pe pînză, Carpaccio fiind între primii artiști ai Renașterii care procedează așa, renunțînd la tehnica frescei în sens strict. Pe pînza fixată pe perete, artistul așternea un prim strat subțire de grund, pe care culoarea prindea cu mare ușurință.



În *Sfîntul Gheorghe omorînd balaurul*, mai mult decît decorul orientalizant, detaliile morbide sunt cele care îl frapază pe spectator. După *Legenda aurea*, se știe că ținutul în cauză era terorizat de mulți ani de cruda sălbăticiune. Carpaccio reprezintă cu o uimitoare acuratețe craniile de oameni și animale, ca și numeroase fragmente de corpuri: busturi, capete, brațe, picioare, despuiate și învinețite sau rămase doar oase, izolate sau suprapuse

după înfricoșătorul joc al masacrului. În centrul tabloului, două jumătăți de corpuri proaspăt sfișiate: cel al unei tinere cu plete blonde, cu pieptul încă acoperit de o rămășiță a veșmintelor, și cel al unui tânăr nud, cu brațul și coapsa secționate, încă sîngerînd. Deși pe o temă mitologică, lucrarea frappează prin viziunea realistă cu o groasă notă expresionistă.

Din punct de vedere compozițional, lucrarea este tipică pentru talentul lui Carpaccio de a imagina ample scene narative, cu un mare număr de personaje și pe un fundal care îmbină armonios construcții urbane și elemente naturale (arbori, flori, lacuri, nori, etc.). În ciuda numeroaselor detalii descriptive, artistul știe să pună în evidență subiectul lucrării, folosindu-se în acest scop de mijloacele de expresie renaștentiste, precum diferențierea planurilor în perspectivă liniară, diferențierea luminii și a intensității culorilor etc. Îndeosebi, bogăția efectelor spațiale, inspirate probabil de rigoarea desfășurărilor perspective ale lui Antonello da Messina, probează inegalabile resurse de scenograf. Cît privește efectele de ecleraj, spectrul acestora este foarte larg, de la strălucirile prim-planului la licăririle norilor din depărtare.

Aflat mereu în căutare de noi soluții plastice și expresive, Carpaccio nu va mai relua atmosfera de groază creată în lucrarea pe care o discutăm. Chiar în același ciclu va picta *Sfîntul Augustin* într-o ambianță profund contrastantă, de pace, calm și serenitate perfecte. Întreg interiorul din cabinetul de lucru al lui Augustin este conceput în funcție de lumina miraculoasă care pătrunde prin fereastră și îl învăluie ușor pe călugăr, pe cățeluș și pe fiecare obiect din chilie, senzația de trăire mistică fiind împărtășită firească și privitorului.

Aflate și în prezent în amplasamentul original, lucrările din acest ciclu, *La Scuola di San Giorgio*, oferă posibilitatea de a ne face o idee despre modul în care un spațiu impus stimula artistul să inventeze cele mai adecvate soluții iconografice și tehnice.

Andrea Mantegna, *Camera soților*

Format la Padova, în preajma lui Donatello dar și a altor artiști toscani activi în nordul Italiei, Mantegna (1431-1506) se afirmă foarte de tânăr, prima sa realizare de excepție fiind *Tripticul* de pe altarul principal al Bazilicii San Zeno din Verona (1458), care, foarte probabil, a atras atenția ducelui Gonzaga din Mantova, unde va ajunge pictor de curte în 1460.

Opera majoră din perioada mantovănească este fresca *Camera degli Sposi* (Camera soților) din aripa nordică a Palatului Ducal (zis și Castelul San Giorgio).



Executate între 1465 și 1474, frescele camerei matrimoniale sunt reprezentative nu numai pentru creația lui Mantegna, ci și pentru întreaga

maturizare a picturii din Renașterea timpurie, în sensul desprinderii depline de factura goticului târziu.

Meticulozitatea și prețiozitatea compoziției tradiționale fac loc aici unor scene de amplă respirație, concepute în temeiul unor perspective unitare de largă cuprindere și al unui ascuțit simț de observație realistă. Un uzaj foarte personal al clar-obscurului face ca personajele să aibă o prestanță sculpturală, iluzie care accentuează realismul viziunii lui Mantegna.

Caracterul unitar al fiecărei scene se extinde și la ansamblul frescelor din *Camera soților*, fapt pentru care documentele timpului au denumit-o *Camera picta*.

Astfel, două laturi sunt acoperite de un drapaj mărunț ce se deschide pe pereții unde apar pictați membrii familiei Gonzaga, în scene reprezentate pe platforme imaginare care par a se sprijini pe cîte un soclu de asemenea aparent.

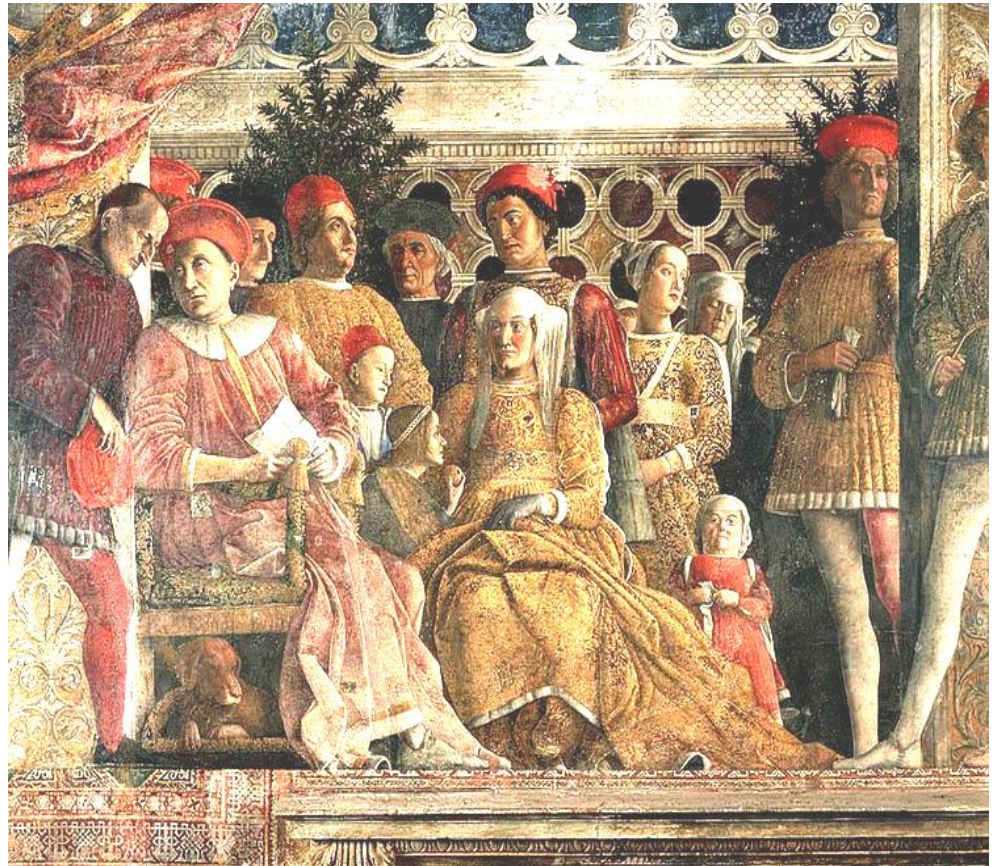


Întîlnirea dintre Ludovico și fiul său, cardinalul

La intrare, pe un perete ritmat de pilaștri decorați cu motive clasice, este reprezentată *Întîlnirea dintre Ludovico și fiul său, cardinalul*, însoțiti

de un somptuos cortegiu, totul avînd ca fundal un peisaj bogat în elemente ce amintesc de monumentele antice.

Pe peretele alăturat apare *Curtea familiei Gonzaga*, cu ducesa în centru și ducele Ludovico în stînga, citind o scrisoare, în care pictorul își pune în valoare vocația sa remarcabilă de portretist, individualizînd cu multă precizie chipurile fiecărui personaj.



Curtea familiei Gonzaga

Ambele scene sunt amplificate prin ingenioase soluții de iluzionism perspectival, iar subiectul laic este exploatat pentru a spori nota de realism a viziunii, inclusiv prin aluzii politice și culturale de actualitate în epocă.

Avînd ca temă apoteoza lui Ludovico Gonzaga, frescele plafonului îl prezintă pe duce ca succesor al împăraților romani și ele converg către un

trompe l'oeil figurînd cerul și norii, un „oculus” circular prin care se ivesc îngerăși, tinere femei și alte vietăți.



Oculus

Este pentru prima dată în istoria artei cînd se creează iluzia de spargere a spațiului interior. Această îmbinare dintre spațiul iluzionist al picturii și spațiul real va preocupa, de aici înainte, mulți pictori, pe Coreggio din generațiile următoare, dar și mai mult pe artiștii Barocului.

Opera se singularizează și din punct de vedere tehnic: folosind tehnica temperei grase pe suport de ghips, Mantegna obține unele subtilități de expresie fără precedent.

Andrea Mantegna, *Plîngerea lui Hristos mort*

Capodoperă renașcentistă în materie de racursi, *Christos mort* (sau *Plîngerea lui Christos mort*, astăzi la Brera, Milano) este o pictură în tempera pe pînză de 68/81 cm. Menționat în inventarul casei lui Mantegna la moartea sa (1506), tabloul este plasat de cei mai mulți istorici de artă în jurul anului 1480, adică în perioada de apogeu al cercetărilor asupra reprezentării corpului uman în racursi. Pictat, se pare, pentru propriul uzaj devoțional, tabloul a cunoscut și cîteva replici (sau copii?), menționate în unele colecții din secolul al XVII-lea.



Temă dintre cele mai frecvente în istoria picturii, *Plîngerea lui Christos mort* a fost tratată de obicei după o schemă stereotip: Hristos întins pe o dală, în fața mormîntului în care urmează să fie îngropat, sau întins pe

pământ în fața crucii, cu Maria ținându-i capul și alte personaje apropiate în jur, lamentându-se.

Cu totul altfel înțelege Mantegna să trateze acest subiect. Continuând preocupările sale asupra racursiului, el îl pictează pe Hristos perpendicular pe lungimea tabloului și alunecând ușor în față, în așa fel încât privitorul are în prim plan tălpile picioarelor.

Considerat cel mai impresionant racursi din istoria picturii, tabloul prezintă pentru prima dată un astfel de cadraj extraordinar: pe de o parte, corpul lui Hristos mort este redat într-o perspectivă frapantă, care dezvăluie mai întâi părțile de jos ale corpului (tălpile picioarelor marcate de semnele răstignirii pe cruce, sexul pus în relief de cearșaful ondulat, palmele de asemenea găurite, apoi cutia toracică puternică, cutele gâtului, nările și, în fine, sprâncenile); pe de altă parte, corpul debordează lespede pe care este pus, în așa fel încât picioarele, prin proiecția umbrelor pe bordura dalei, pare a bascula către spectator. În plus, punerea în pagină este atât de strânsă încât secționează corpurile celorlalte personaje: din Maria se vede doar chipul și un antebraț, iar celelalte două apar doar cu jumătate de cap – pe verticală în cazul lui Ioan evanghelistul, pe orizontală în cazul „gurii urlând” din fundalul tenebros.

Neobișnuită este în acest tablou și cromatica, extrem de atenuată: corpul lui Hristos este pictat în tonuri livide, verzui, piatra de sub acesta este de un roz cenușiu, fundalul încăperii fiind tratat în tonalități de brun, toate aceste culori găsindu-se și în reprezentarea personajelor.

De altfel, paleta cromatică extrem de austeră este una din trăsăturile definitorii ale artei lui Mantegna.

Practicînd deopotrivă și gravura (între primii în Europa), pictorul preferă linia, culorii. Această preferință se resimte și în *Christos mort*: pliurile cearșafului și cele ale veșmintelor Fecioarei sunt tratate prin linie și umbre, anatomia cadavrului este redată printr-un desen extrem de precis, iar multiple riduri, trasate cu un penson foarte fin precum mina creionului, marchează chipul Fecioarei.

Dar, dincolo de preferințele tehnice, refuzul unei mari varietăți de culori este justificat teoretic. Încă în frescele de la Ovetari, Mantegna adoptă o gamă de culori restrînsă, atrăgîndu-și reproșul comanditarilor de a fi pictat „ca și cum ar fi imitat marmurile antice” (Vasari). Reproșul nu era deloc deplasat, artistul fiind realmente preocupat să regăsească grandoarea și noblețea artei din timpurile romane, rămînîndu-i străină pasiunea pentru imitarea materiei.

Întreaga viață, el va picta obsedat de motive clasice – basoreliefuli antice monocrome, vestigii de statui, ruine de edificii arhitectonice. Către sfârșitul carierei, artistul renunță aproape cu totul la culoare, pictând în camaieuri de gri pe fond roz (conform tehnicii cameelor, scumpe romanilor) scene care par să reproducă diverse sculpturi romane, ca în *Samson și Dalila* (1493) și *Introducerea cultului Cybelei la Roma* (1500), ambele aflate acum la National Gallery din Londra.

Îmbinarea acestor două inovații ale elementelor de limbaj, geometrizarea și cromatica austeră, au ca rezultat crearea unei imagini tulburătoare, care trezește compasiunea.

Cadrajul strâns îi permite lui Mantegna să focalizeze atenția asupra esențialului – cadavrul lipsit de sânge, rece și dur precum piatra de sub el, fețele schimonosite de durere, gurile deschise, lacrimile curgând pe obraji ale celor care-l plâng pe Hristos.

Bascularea corpului nu este doar un simplu exercițiu de racursi, ea constrânge privirea să se fixeze asupra tălpilor, apoi, mai departe, asupra dosului palmelor, adică asupra celor patru semne ale torturii la care a fost supus Hristos. La fel se explică și importanța acordată capului: Mantegna nu face capul mai mic, așa cum s-ar fi impus dacă respecta regula perspectivei liniare, ci îi dă dimensiunile cerute de puterea de sugestie scontată. În lumina slabă a cămăruței de morgă, într-o ambianță redusă la esențial, chipul lui Hristos, puternic marcat de supliciu, domină autoritar spațiul acesta mult prea meschin.

Un plus de forță a imaginii este obținut de Mantegna și prin subtilitățile jocului de lumini și umbre, care conferă figurilor aspectul unor sculpturi.

Pietro Perugino, *Înmînarea cheilor*

Etapă de mijloc a activității lui Perugino (1450-1523) este mereu marcată de celebra capodoperă *Înmînarea cheilor*, cea mai veche dintre scenele pictate de la Capela Sixtină. Lucrată în tehnica obișnuită a frescei, în anul 1481, ea are dimensiunile de 350/335 cm și nu a cunoscut alterări prin restaurările operate în timp.



Solemnă și cu înțelesuri simbolice legate de învestirea primului papă (Sf. Petru) de către Hristos, compoziția se remarcă printr-o noutate de fond: scena înmînării cheilor, cu numeroase personaje, este plasată mult în fața unui fundal arhitectonic și natural, astfel încît, printr-o perspectivă liniară desăvîrșită (punctată în mod expres de rețeaua liniară a

pavimentului), se obține un spațiu de amplă respirație, cu goluri imense dar totuși bine integrate compozițional.

În ton cu orientarea timpului, artistul îmbină elementele clasicizante (cele două arcuri de triumf, romane ca factură) cu elemente arhitectonice din realitatea imediată (moderna biserică din centrul planului îndepărtat) și un peisaj realist, deși vag exotic.

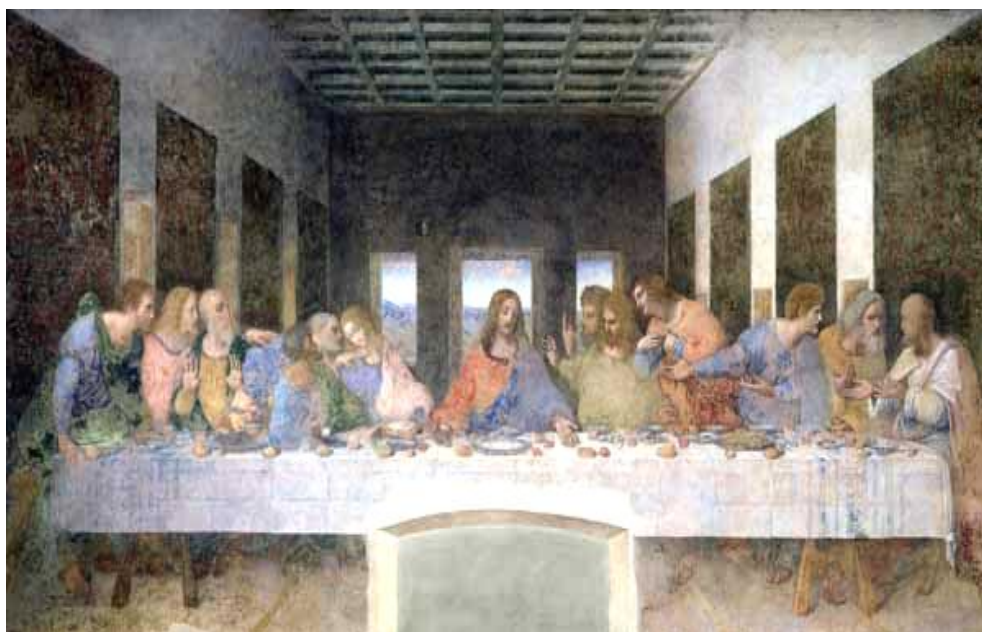
Personajele, deși biblice în principiu, sunt în fapt portretizări ale unor persoane reale, între care și pictorul însuși (al patrulea din dreapta). Îmbrăcămintea acestora, deși acoperă corpul din cap pînă la pămînt, evidențiază apăsate formele anatomice. (Perugino a studiat îndelung anatomia în tinerețe, în special cu Verrochio).

Compoziția frappează prin eleganță și finețe, claritate și simetrie perfectă, calități care vor influența arta genialului său discipol Rafael.

Surprinde lumina ireală care scaldă întregul ansamblu, ceea ce este o dovadă că artistul nu s-a desprins cu totul de limbajul artei medievale. De altfel, în pofida aprecierii de care se bucură în etapa deschisă de această capodoperă (devine, timp de două decenii, cel mai solicitat pictor italian), Perugino va intra după 1500 în umbră într-o așa măsură încît, în 1534, Michelangelo nu ezită să-i radă una din frescele sixtine pentru a face loc celebrei sale *Judecăți de apoi*.

Leonardo da Vinci, *Cina cea de taină*

Considerată încă în timpul vieții lui Leonardo o culme a puterii sale de expresie plastică, *Cina* [*Il Cenacolo*] pictată în refectoriul mănăstirii Santa Maria delle Grazie din Milano - (1495-1497) este o capodoperă (904/422 cm) a întregii arte renascentiste prin solemnă monumentalitate a compoziției, prin intima întrepătrundere dintre spațiul real și spațiul iluzoriu, ca și prin extraordinara imediatețe a efectelor psihologice produse de cuvinte.



Dacă, anterior, artiștii care ilustrau tema *Cinei* optau pentru momentul instituirii euharistiei sau pentru cel al dezvăluirii trădării de către Iuda, Leonardo alege momentul imediat premergător, în care Isus anunță pe apostoli că „unul dintre voi mă va trăda”. Opțiunea pentru acest moment dramatic exprimă, pe un plan general, nevoia de a reînălța mesajul creștin în acel timp de multiple amenințări, iar pe plan artistic, intenția de a imprima grupului de personaje un dinamism accentuat și de a diversifica la

maximum expresiile psihice ale celor doisprezece apostoli: surpriză sau stupeoare, indignare sau deznădejde, spaimă sau nedumerire etc.

Inovațiile lui Leonardo în materie de compoziție și interpretare sunt semnificative pentru schimbările intervenite către 1500, atât pe plan stilistic, cât și pe un plan mai general, în modul de a înțelege arta. Utilizarea perspectivei pentru a da iluzia unei extensii a spațiului real al refectoriului, rezumă cuceririle din întreg quattrocento. Spațiul arhitectural al compoziției este structurat după regulile perspectivei cu un singur punct de privire. Alegând ca punct de fugă al întregii scheme perspective capul lui Isus, acesta devine centrul focal al întregului tablou.

Modelând viguros personajele, acestea par ca niște statui și astfel impresia de spațiu tridimensional se accentuează. Precedentele interpretări ale acestei teme accentuau orizontalitatea și frontalitatea, plasând de regulă *Cina* în fața unui perete. Leonardo procedează invers, accentuând dimensiunea profunzimii, subliniind astfel personajul central, Isus, care apare prezentat pe ecranul luminos ca o aură al ferestrelor din fundal, și întărind această subliniere prin agitația apostolilor de o parte și de alta, agitație provocată chiar de vorbele mântuitorului – „Unul dintre voi mă va trăda” (apostolii se grupează câte trei, fiecare grup altfel structurat).

În plus, eliminând orice element anecdotic sau detaliu nesemnificativ, Leonardo concentrează puternic interesul asupra atitudinilor și mimice expresive ale personajelor.

Nevoia de a întârzia cu răbdare asupra oricărui semn exterior prin care se exprimă „vibrațiile sufletului” l-a determinat pe artist să inoveze și în plan tehnic, încercând o alternativă la tradiționalul procedeu al frescei care, cum se știe, impune o execuție rapidă. Pe un suport de ghips umed, Leonardo a pictat nu numai cu tempera, ci și cu ulei, procedeu care s-a dovedit nefericit: la numai câțiva ani de la terminarea frescei, a trebuit să o restaureze. Numeroase alte intervenții, de-a lungul secolelor, au denaturat în mare parte execuția originală.

Abia recent, între 1986-1999 o restaurare cu adevărat științifică (operată de M. Pelliccioli) a pus în evidență ceea ce s-a mai păstrat din tușele marelui artist sub intervențiile succesive ale atîtor restauratori. În aceste condiții, nu se poate spune nimic sigur despre cromatica inițială dar, din fericire, compoziția de ansamblu s-a păstrat în forma ei inițială.

Din punct de vedere compozițional, este de remarcat că perfecte simetrii a cadrelor arhitecturale i se contrapune marea agitație a formelor generate de mișcarea personajelor.

Leonardo da Vinci, *Gioconda*

Concomitent cu lucrul la fresca ratată, Leonardo începe (poate chiar în 1503) și celebrul *Portret al Monei Lisa*, cunoscut și sub numele de *Gioconda*. În 1513, artistul încă mai lucra la portret.



Lucrat în ulei pe lemn (77/53 cm), acest portret feminin (reprezentînd pe soția gentilomului italian Francesco del Gioconda sau, după o altă ipoteză, curtizana Pacifica Brandano, favorita lui Giuliano de

Medici) a devenit faimos datorită frumuseții feminine, dar mai ales surîsului misterios al *Giocondei* pictate.

Proiectat pe un vast peisaj natural, portretul bust, cu umerii văzuți din trei-sferturi, mâinile încrucișate și chipul din față, privind în ochi spectatorul, este conceput „pe muchie de cuțit”: senzual, dar fără a fi trivial, spiritualizat, dar evitînd morga monahală.

Această ambiguitate între tentativa de ispitire și rezervă transpare nu doar din tulburătorul surîs, ci din întreaga atitudine a femeii: ea stă într-o poziție care-i pune în valoare formele încîntătoare – rotunjimea umerilor, volumul sînilor, gîtul lung, degetele fine, etc. Totuși, înfățișarea sa nu este deloc provocatoare, gestul mâinilor încrucișate fiind cel al bunei-cuviințe recomandat în epocă femeilor virtuose.

Dar farmecul aparte al *Giocondei* nu ține numai de surîs și de atitudinea sa. El este datorat mai ales tehnicii perfecte folosite de artist, care asigură fuziunea figurii feminine cu peisajul fantastic scăldat într-o lumină aurie. În spatele Giocondei se desfășoară larg o cîmpie spre mare și spre un orizont închis de piscuri montane.

Mai mult decît descriere a unui peisaj, această priveliște oferă imaginea unui univers mental. O lumină extrem de blîndă, degradeuri infinit nuanțate permit trecerea imperceptibilă de la contururile personajului expus în contrejour spre peisajul mai luminos din fundal.

Aceste procedee cromatice, pe care istoricii de artă le includ în noțiunea de „sfumato” [„învăluit în fum”, în italiană], permit să se stabilească o legătură subtilă între personaj și decorul pe care acesta îl domină: femeia însăși apare ca o viziune de vis, situată într-un peisaj ideal.

Mod cu totul personal de a înțelege clarobscurul, *sfumato*-ul este principalul element prin care creația de tinerețe a lui Leonardo se distinge de cea a maestrului său Verrocchio. Văl ușor, abia perceptibil, asemănător unui fum, *sfumato*-ul face să dispară complet urmele desenului, el acoperă și îndulcește formele încă din 1472-1475, cînd Leonardo pictează îngerul din prim-plan din *Botezul lui Christ* atît de diferit de vecinul său, executat de Verrocchio. *Sfumato*-ul se precizează tot mai bine în lucrările următoare (îngerul din *Bunavestire*, *La Belle Ferronière* și, în general, portretele sale de femei), dar apogeul este atins în *Gioconda*, unde artistul reușește să evite rigiditatea conferită de precizia tăioasă a portretelor realizate de predecesorii săi.

Deși nu se poate spune despre renașcențiști că au receptat adecvat ambiguitatea funciară, cu sursele ei tehnice, a *Giocondei* (inventariile colecțiilor regale menționează tabloul cînd sub numele de „curtizană”, cînd

sub cel de „Virtuoasă doamnă italiană”), ei au fost unanim fascinați de această lucrare, după cum rezultă din documentele epocii.

Ajungând repede celebră, ea este imitată copios, dar la fel de simplist, cei mai mulți pictori din secolul al XVI-lea executând *Gioconde* sumar îmbrăcate sau chiar nude.

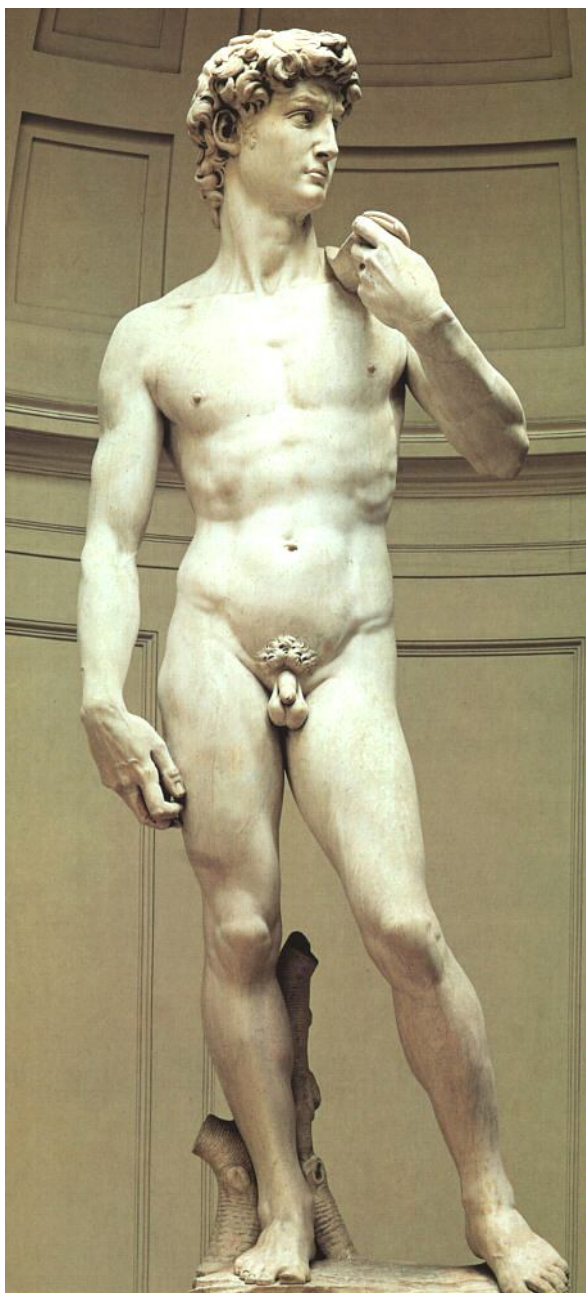
Devenită cu timpul un adevărat mit, *Gioconda* cunoaște, în ultimul secol, cele mai bizare dovezi de admirație, de la adorație la profanare. În 1911 este furată de la Luvru și dusă în Italia (fiind descoperită abia peste doi ani), iar în 1957 este lovită violent cu o piatră de către un bolivian.

Michelangelo, *David*

Revenit la Florența, după un scurt sejur la Siena, în 1501, Michelangelo (1475-1564) își continuă intensă activitate, realizând medalionul *Tondo Pitti* (Bargello) și *Tondo Toddei* (Colecțiile regale, Londra), influențate de Leonardo, precum și primele sale capodopere în pictură, *Sfînta familie* (*Tondo Doni*, pictură pe lemn, Uffizi), și sculptură, *David* (cunoscut și sub numele de *Gigantul*, inițial în Piața Segnoriei, azi la muzeul Academiei din Florența).

Înaltă de 4,34 m, statuia lui David este sculptată în marmură, între 1501 și 1504. Comandată de Republica recent instaurată la Florența, statuia legendarului personaj urma să simbolizeze tinerețea noului regim și triumful imprevizibil al celui ce pare slab (aici pătura burgheziei) contra puternicului Goliat (aici clanul Medici). Încredințată inițial lui Leonardo (care a refuzat comanda pentru că i s-a impus să o realizeze în marmură, nu în bronz, cum prefera el), sarcina realizării statuii simbol s-a impus printr-un concurs între Michelangelo și Andrea Sansovino, câștigat de tânărul în vîrstă de 26 de ani.

Înainte de Michelangelo, tema „David” a reținut atenția lui Donatello (o versiune în marmură și alta în bronz) și lui Verrocchio (un *David* în bronz). În comparație cu predecesorii renascentiști, care pun în valoare grația și fragilitatea tânărului luptător, Michelangelo propune un *David* care degajă o formidabilă impresie de putere. Dar, interesant este că o asemenea impresie se degajă în condițiile în care talia rămîne încă fină, bustul subțire, doar gîtul este viguros, iar capul enorm în raport cu trupul. Palmele par ale unui gigant, atașate însă pe brațe cu o musculatură de copilandru. Chipul, cu obraji rotunzi, ilustrează de asemenea ceva din caracterul adolescentin. Senzația de forță nu vine nici din vehemența mișcării, căci eroul nu este în acțiune, el se sprijină pe un picior, cu un braț în lungul corpului, iar cel de-al doilea ținînd ușor cureaua praștiei aruncate pe umăr. Impresia de vigoare se naște din expresia determinată pe care Michelangelo o dă figurii eroului. Nasul este drept, voluntar, gura are buzele strînse, dar nu încleștate – în scurt, aerul este al unui războinic decis și netemător, sigur de sine, dar stăpînit.



Redarea structurii anatomice contribuie și ea la sugerarea puterii eroului: mușchii și venele se văd sub piele, de-a lungul brațului și pe dosul palmei – mai ales venele sunt redată cum nu s-a mai văzut vreodată în

istoria artei. În fine, tendoanele gâtului evocă rapiditatea mișcărilor potențiale.

Ca atitudine, *David* nu vine cu multe inovații. Avem de-a face cu anticul *contraposto*, cu acel contrast dintre partea stângă, care desenează o linie frântă, și latura dreaptă, cu linia dreaptă din cauza sprijinirii pe picior, cu mâna lipită de corp – formulă întâlnită și la Donatello în sculptura profetului Ieremia de la campanila Domului florentin (J. Wilde a explicat astfel semnificația contrastului menționat, în gândirea medievală: jumătatea dreaptă a corpului se află sub protecția divină și este deci asigurată, în timp ce partea stângă este expusă forțelor răului, de unde linia frântă și piciorul în recul). Nouă este distanța mare dintre picioare, prin excesiva deplasare în față a piciorului stâng, ceea ce face ca bustul să încline spre dreapta și mâna dreaptă să pară astfel mai mare.

Vigoarea sugerată simplu de către corp și figură este caracteristică forței stăpânite, sigure de sine, inspirată de o furie îndreptățită. Forța și furia sunt cele două calități slăvite ca virtuți civice necesare Republicii libere, în doctrina politică de la 1500.

Reper în întreaga istorie a sculpturii, *David* este primul nud masculin de proporții monumentale sculptat după Hristos (realizările predecesorilor- Donatello, Verrocchio și alții- nu ating nici 2 metri). Acest simbol al gigantismului se regăsește, de altfel, în cele mai multe reprezentări umane din creația lui Michelangelo, atât în sculptură, cum este cazul cu ansamblul statuilor din biserica florentină San Lorenzo, cât și în pictură, ca în *Judecata de Apoi* unde imaginea supraumană a lui Hristos este multiplicată parcă prin numeroase personaje herculiene. Este vorba, cu certitudine, de o viziune personală a artistului asupra glorificării potențialului uman, o viziune eroică și dramatică în același timp.

Michelangelo, *Facerea Lumii* (*Capela Sixtină, tavanul*)

În timp ce lucra încă la proiectul mausoleului lui Iuliu al II-lea, artistul primește comanda să decoreze bolta Capelei Sixtine. Ansamblul mural de aici, realizat între 1508-1512, este cea mai mare pictură clasică din lume (40/13 m). Pentru a aprecia mai exact grandoarea acestei opere, trebuie adăugat că ea se află la o înălțime de 21 m și a fost executată exclusiv de Michelangelo, fără nici un asistent.



Plafonul Capelei Sixtine, jumătatea dreaptă

Impresionantă este mai întâi complexitatea compoziției în condițiile iconografiei sale unitare și ale suprafeței imense cu prelungiri verticale.

Imensa boltă a fost divizată de artist în sectoare cu ajutorul unei structuri arhitectonice pictate, disimulată în parte prin corpurile imitând personaje reale sau figuri sculptate.

Diferitele elemente ale acestei structuri dau iluzia unei prelungiri a motivelor arhitectonice reale: pilaștrii falși continuă pilaștrii veritabili ai capelei, o cornișă simulată face ecou cornișei care există cu adevărat deasupra ferestrelor.

O densă rețea a construcției în „trompe l’oeil” ocupă astfel bolta și determină pe suprafața pictată un quadrilaj în care artistul plasează elementele decorației sale, accentuând totodată efectul de elevație al bolții. Este evident că executarea acestei opere de artă a presupus, în același timp, vocații de pictor, sculptor și arhitect – Michelangelo fiind unicul care putea duce la bun sfârșit o asemenea întreprindere ieșită din comun.

Programul iconografic conceput de Michelangelo include apoteoza Creațiunii. Imediat sub tavan, în partea de sus a pereților, forme în arc de cerc conțin portretele strămoșilor lui Christ, bărbați și femei din Vechiul Testament care formează genealogia Mariei.

În spațiile triangulare care fac joncțiunea dintre pereți și tavan, grupuri de câte trei personaje completează această enumerare a ascendenților lui Isus. În cele patru colțuri ale capelei, triumphiuri de dimensiuni mai mari includ patru momente importante din istoria lui Israel: *Triumful lui Ester*, *Șarpele de bronz*, *Iudita și Holofern*, *David și Goliat*.

Între triumphiuri apar figurile monumentale ale Profeților și Sibilelor (una din acestea, Cumae, a prezis nașterea lui Isus de către Fecioara). În sfârșit, în centrul tavanului, compartimente dreptunghiulare (alternativ – mari și mici) ilustrează episoade din Geneză, de la *Creația lumii* la *Beția lui Noe*: *Despărțirea întinericului de lumină*, *Crearea lui Adam*, *Crearea Evei*, *Păcatul originar* și *Izgonirea din Rai* etc.

Trebuie observat că Michelangelo nu a dispus la întâmplare diferitele elemente ale acestei istorii. Înaintea sa, pereții capelei fuseseră pictați cu scene inspirate din viața lui Moise și a lui Isus.

Din partea de jos a Sixtinei până la axul central al tavanului, programul iconografic se desfășoară astfel în sens invers cronologiei, de la întemeierea creștinismului până la Geneza lumii.

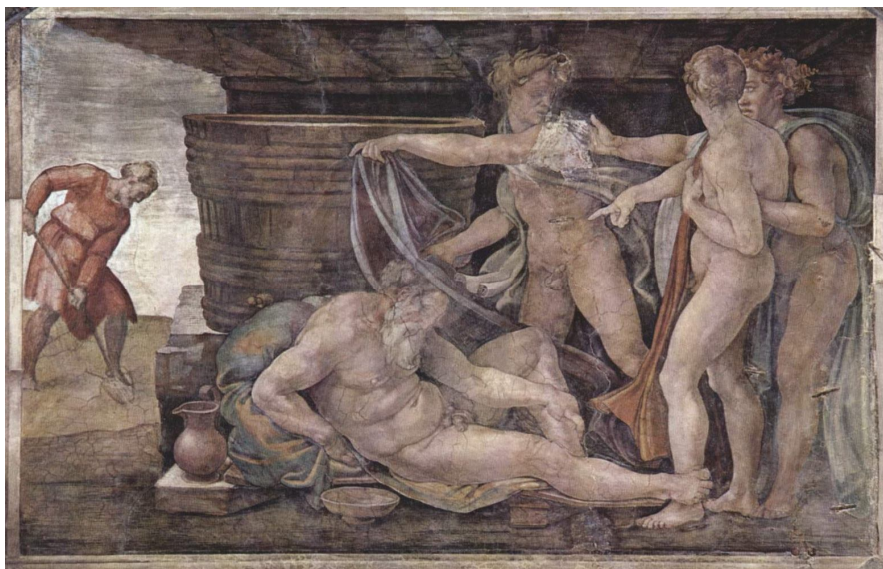
Tocmai pentru că geneza s-a petrecut într-un timp foarte îndepărtat, ea este reprezentată în orizontul cel mai depărtat față de credinciosul care intră în capelă.

Michelangelo a gîndit la fel de mult și asupra ordinii care prezidează repartiția scenelor centrale ale tavanului, ca și asupra succesiunii Sibilelor și Profetilor.

Intrînd în capelă prin ușa mare situată sub profetul Zaharia, credinciosul avansează către altarul situat sub Sfîntul Iona, el fiind reținut la jumătatea parcursului de către peretele ajurat care îl izolează de preoți. Acest parcurs influențează distribuția imaginilor.

Dintre profeți, Iona este cel care anunță cel mai direct pe Hristos pentru că, așa cum Hristos a murit și a înviat în mormînt, și el a fost înghițit de monstrul marin și apoi a ieșit viu dintre viscerele monstrului. Este motivul pentru care Michelangelo îl plasează într-un loc privilegiat – deasupra altarului, de unde Iona domină întreaga capelă prin masa sa impozantă și prin torsiunea bustului său, în încercarea de a scăpa de peștele gigantic reprezentat în spatele său.

La fel, compartimentele consacrate Genezei sunt astfel repartizate încît cel ce pătrunde în Capelă are sentimentul că reface istoria omului în sens invers, coborînd progresiv pînă la originea păcatului și ajungînd în postura prielnică purificării.



Beția lui Noe

Aproape de intrare se află scena *Beției lui Noe*, simbol al umanității dedicate răului, pentru că ea înfățișează, după episodul *Potopului* – în care

o singură familie se salvează, pe Noe și descendența sa reluînd calea păcatului. Urmează *Păcatul originar (Ispitirea lui Adam)* și *Izgonirea din rai*. Dominînd spațiul rezervat clericilor, ultimile panouri istoriate înfățișează lumea în primele zile ale Creației, atunci cînd omul nu exista încă și cînd natura nu cunoștea viciul.

Se vede, așadar, că întreaga iconografie a Sixtinei este fundamental antropomorfică, ceea ce-i dă lui Michelangelo posibilitatea să probeze excelența cunoaștere a anatomiei umane.



Ispitirea lui Adam și Izgonirea din Rai

Peste tot cuprinsul tavanului sunt pictate corpuri umane. Unele sunt înveșmîntate (în lunete, unde personajele obișnuite se dedică ocupațiilor cotidiene, și în spațiile arhitecturale consacrate Profetilor și Sibilelor), altele sunt însă nude, precum copiii de la baza cornișei în trompe l'oeil și acei „ignudi” din colțurile compartimentelor consacrate Genezei.

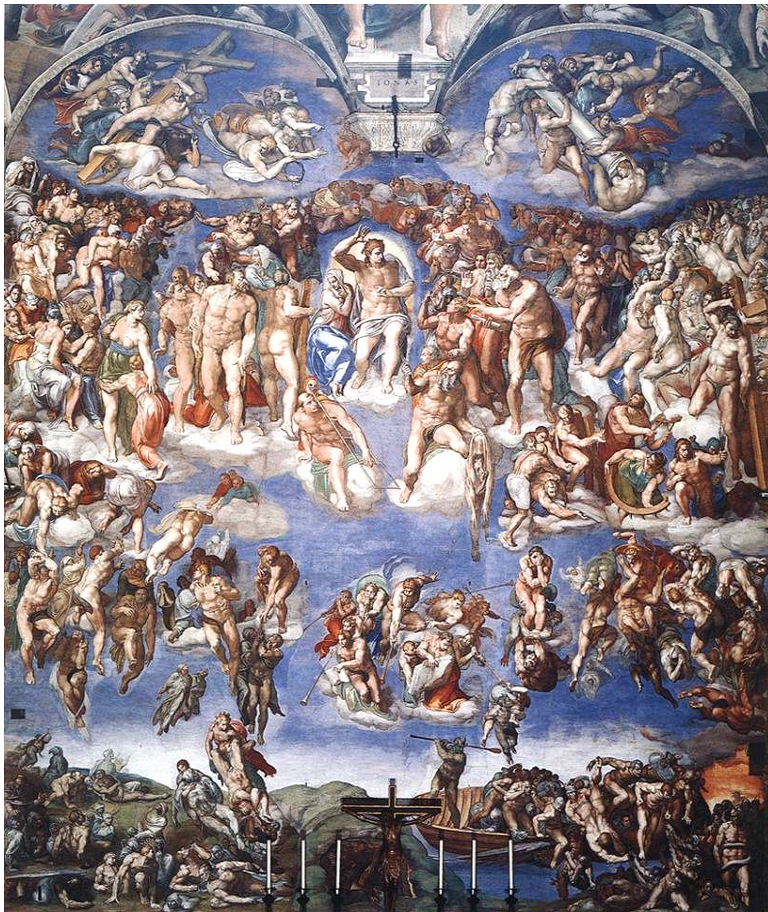
Din punct de vedere compozițional, ansamblul reprezintă o imensă compoziție articulată din numeroase compoziții de dimensiuni diverse. Aceeași claritate se constată atît în privința ansamblului, cît și în privința fiecăreia dintre compozițiile componente.

Astfel, *Facerea lui Adam* (570/280 cm) apare ca o compoziție pe cît de simplă, pe atît de ingenioasă: lumea pămîntească în stînga jos, lumea cerească în dreapta sus, lumi distincte dar cuprinse de un dinamism unificator.

Cromatic, predomină culorile calde, menite să confere viață acestei compoziții profund animată prin forme.

Michelangelo, *Judecata de apoi*

În anii 1530-1533, artistul lucrează și la o altă comandă a familiei Medici: scara monumentală a Bibliotecii Lorenziene. Dar nici acest proiect nu va fi finalizat pentru că, în 1533, papa Clement VII îl cheamă la Roma pentru a executa alte două mari fresce la Capela Sixtină, pe teme: *Căderea îngerilor rebeli* și *Judecata de apoi*. Murind Clement VII în 1534, comanda este reînnoită de noul papă, Paul III, dar artistul va realiza, între 1536-1541, doar *Judecata de apoi*.



Fresca, măsurînd 13,70/12,20 m, ocupă peretele din fund al Capelei Sixtine și are la bază proiectul executat încă din 1533-1534. Pentru a o realiza, artistul a distrus două fresce pictate de el însuși între 1508-1512, anume cele aflate pe spațiul lunetelor actualei *Judecăți*, precum și o frescă mare executată pe această suprafață de Perugino, sacrificiu impus de grandoearea noului său proiect.

Renunțînd complet la structura formală cu motive arhitectonice, Michelangelo concepe o imensă compoziție unitară centrată pe Hristos purtînd stigmatul. Întreaga parte superioară este plasată sub semnul Patimilor.

La picioarele lui Hristos, îngeri viguroși și fără aripi suflă în trompete pentru a scula morții. Sfinții care-l înconjoară pe Hristos au o pronunțată expresie acuzatoare, desigur că la adresa exceselor pasionale figurate inclusiv prin instrumentele corespunzătoare.

Modalitate expresionistă de încarnare a temei Patimilor, Bartolomeu – la piciorul stîng al lui Hristos – ține în mînă propria-i piele, pe care apare chipul lui Michelangelo.

Acest autoportret crud, cu fața îmbătrînită, brăzdată de riduri și grimase, concentrează semnificația principală a compoziției – o reflecție asupra îmbătrînirii și a morții, dar mai ales asupra Judecății divine. Corului de martiri îi răspunde, în partea stîngă, ansamblul patriarhilor.

Încălcînd, în parte, principiile perspectivei liniare, artistul scoate în evidență prin proporții cîteva personaje – pe Sfîntul Petru care, cu cheile în mînă, privește spre Hristos din stînga, simetric acestuia, în dreapta, apare un personaj despre care s-a spus că este Ioan Botezătorul, Sfîntul Pavel sau, poate, Adam.

La limita de jos a frescei sunt figurate scenele tipice pentru *Judecata de apoi*: morții ieșind din mormintele lor și, pe alocuri amestecați, cei aleși urcă spre cer, iar cei damnați se prăbușesc într-un infern dantesc evocînd lumea inferioară a antichității. În partea dreaptă, lupta dintre îngeri și demoni degenerază pe alocuri într-un crîncen pugilat. În imediata apropiere a scenei, un bărbat prins de picioare spre a fi tras în jos de un demon își ascunde fața cu mîna, fără a opune vreo rezistență. Detașîndu-se pe fundalul albastru, acest personaj ne oferă morală întregii *Judecăți*: necesitatea resemnării față de caracterul ineluctabil al morții.

Privită strict plastic, compoziția frapează mai întîi prin dinamismul ei amețitor. De sus în jos și de la dreapta la stînga, nenumărate corpuri nude sau sumar acoperite par a se precipita să ocupe întreg spațiul, unele urcînd, altele coborînd, îmbrățișîndu-se sau respingîndu-se, gesticulînd sau

executând operații semnificative pentru statutul lor, generînd astfel o dezordine dintre cele mai teribile care se pot imagina.

Această fantastică busculadă de corpuri este cu atît mai surprinzătoare dacă ne gîndim că *Judecățile de apoi* anterioare se caracterizau printr-o ordine compozițională riguroasă, cu personajele distribuite strict de o parte sau de alta, sus sau jos, astfel încît să se vadă numai decît statutul fiecăruia în ziua judecății. În aceste opere predecesoare, Dumnezeu-Fiul este reprezentat în cer, în poziție centrală, înconjurat de îngeri și sfinți, iar mai jos apar cei înviați, dispuși și ei separat – la dreapta cei aleși, la stînga cei damnați.

Așa se întîmplă, de exemplu, cu *Judecata de apoi* a lui Rogier van de Weyden (Polipticul din L'hôtel Dieu, Beaune, pictat după 1445).

Michelangelo nu mai adoptă o asemenea simplitate a organizării compoziției. În afară de plasarea lui Hristos în partea de sus, pe axa mediană a frescei, totul este răvășit: unii martiri apar în stînga, alții în dreapta (identificabili după instrumentele torturii lor – Caterina cu roata, Lorenzo cu grătarul, etc.); unii sfinți, precum Petru, sunt reprezentați în stînga, alții (Fecioara, Sf. Pavel) în dreapta.

Mai mult decît atît, sfinții și martirii sunt amestecați printre numeroase personaje a căror sfințenie nu este prin nimic desemnată. Ba ei înșiși par îngroziți de furia divină.

Chiar și Maria, care prin tradiție se identifică, practic, cu intercesiunea (rugăciunea în favoarea păcătoșilor), își îndepărtează capul de Hristos, gest care semnifică renunțarea la solicitarea oricărei indulgențe. Cu brațul drept ridicat amenințător, Hristos face un gest de violență, niciodată exprimată în pictura anterioară, gest care provoacă teamă și printre sfinți (Lorenzo face o mișcare de recul, Petru și Pavel privesc vădit speriați, iar sfîntul din dreapta lui Petru – Ioan Botezătorul ? – ridică mîncă ca pentru a se apăra).

Cu un cuvînt, s-ar spune că ierarhia pămîntească, (cu disocierea netă între păcătoși, credincioși, clerici și canonizații bisericii) se prăbușește complet în fața mîniei divine.

Reducerea tuturor muritorilor pe același plan este o idee subliniată de Michelangelo și prin alte mijloace, anume eliminarea completă a oricărei aureole menite să evidențieze sfințenia, și cvasigeneralizarea nudității – procedeu de-a dreptul șocant în epocă.

Totuși, opțiunea lui Michelangelo pentru nud are, și aici, o rațiune preponderent formală. Prețuind sculptura mai mult încă decît pictura, artistul era încredințat că și corpul poate fi la fel de expresiv precum chipul,

iar mării diversități caracteriologice a chipurilor îi corespunde o și mai mare diversitate a individualizării corpurilor.

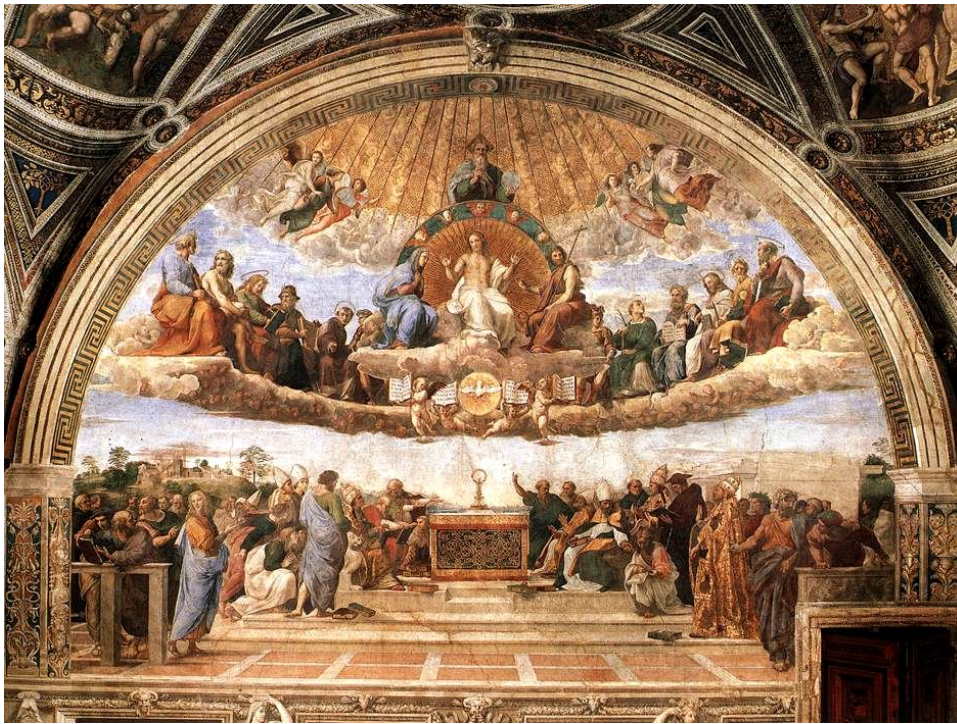
Deconcertantă nu numai prin amploarea nudității (în 1564, Daniele da Volterra este pus să acopere părțile intime ale personajelor cu văluri și drapaje), ci mai ales prin extremul dramatism al scenelor de violență, susținute de tonurile sumbre și metalice, pe fondul rece al albastrului, capodopera lui Michelangelo a fost primită cu vii critici în epocă, dar a trezit și veritabile entuziasme, atât printre gânditori, care au privit-o ca pe o sintetică vizualizare a tragediei omului strivit de vârtejul divin, cât și printre artiști, care o vor adopta adesea ca sursă de inspirație pentru creațiile lor, mai ales în epoca Barocului și Rococo-ului.

În tot cazul, diferența dintre claritatea compozițională a *Facerii lumii* și vârtejul din *Judecata de apoi* exprimă diferența dintre optimismul renascentist și neliniștea apăsătoare care domină veacul al șaisprezecilea.

Ca și frescele tavanului, *Judecata de apoi* a fost recent restaurată (1994), fresca dobândind o limpezime cu totul neașteptată și o bogăție cromatică ce subrezește teza tradițională despre austeritatea paletei lui Michelangelo.

Rafael, *Stanza de la Segnatura*

La recomandarea lui Bramante, noul papă Iuliu al II-lea invită tînărul pictor Rafael (1483-1520) să repicteze apartamentele predecesorului său Nicolas al V-lea.



Triumful Euharistiei

Sosit la Roma către finele lui 1508, Rafael este nevoit să schimbe totul – tematica, tehnica, suportul, dimensiunile – pentru a face față acestor exigențe ale picturii murale, în care era mai curînd un novice (pînă la această dată, artistul încercase să execute o frescă la San Severo din Perugia, dar chemarea papei Iuliu II l-a împiedicat să o ducă la bun sfîrșit). Situația este semnificativă, încă o dată, pentru uimitoarea capacitate de adaptare a lui Rafael: fără să se sperie de atîtea schimbări cărora urma să le

facă față sau de programul iconografic extrem de sofisticat (elaborat de către un eclesiast umanist din anturajul papei, acesta îmbina fundamentele teologice cu cele filosofice și prevedea numai pentru *Stanza della Segnatura*, reprezentarea alegorică a teologiei, filosofiei, dreptului și poeziei), el a acceptat din primul moment comanda. Mai mult decât atât, el a asimilat în așa măsură subtilitatea alegoriilor umaniste, încît interpretarea pe care o va da excelează prin spontaneitate și naturalețe. Iar aceasta în condițiile în care nu mai avusese ocazia să se confrunte cu asemenea probleme intelectuale și, aparent cel puțin, nimic din formația sa nu-l predispunea la o asemenea abordare.

Prezentînd papei proiectul pentru *Stanze*, acesta este atât de entuziasmat încît renunță complet la pictorii care lucrau deja la decorarea palatului, încredinșînd tînărului pictor (avea atunci doar 25 de ani !) misiunea ornării tuturor camerelor.

După consultarea erudiților din anturajul lui Iulian II, Rafael se pune pe lucru cu ardoarea-i cunoscută și realizează singur, în prima sală (*Stanza della Segnatura*), un ansamblu de fresce remarcabile, atât în privința calităților formale, cît și sub aspectul semnificațiilor teologico-filosofice (1509-1510).

Birou al papei în care acesta parafa documentele oficiale (de unde și numele sălii), *Stanza della Segnatura* (cunoscută și sub numele de *Camera Tribunalului Suprem al Vaticanului*) era și sala de primire a reprezentanților diverselor comunități creștine. În consecință, picturile de pe pereți trebuiau să aibă semnificații cu totul particulare, concordante cu mesajul de ansamblu al papalității la adresa întregii creștinătăți. Rafael concepe două categorii de frescă: unele cu un conținut religios fără echivoc, altele menite să sugereze datoria Bisericii față de tradiția păgînă. *Triumful euharistiei* (sau *Disputa Sacramentului*, 700 cm lățime) este fresca de mari dimensiuni care reunește, deasupra altarului comuniunii, Trinitatea cu sfinții, iar în registrul inferior, de o parte și de alta a altarului, sunt înfățișate cele mai mari personaje ale Bisericii creștine de la înființarea sa. Alte două fresce la fel de mari și plasate tot în partea de sus a pereților, sunt consacrate unor subiecte laice: *Școala din Atena*, 770 cm lățime, reprezentînd pe marii filosofi ai antichității discutînd sub bolta unei basilici romane, și *Parnasul*, 670 cm lățime, rezervat poeziei, de la Homer la Ludovico Ariosto (marii poeți ai vîrstei păgîne sunt reușiți în jurul lui Apolo, care cîntă la liră, și al muzelor). Menținînd acest echilibru între tematica religioasă și cea păgînă, artistul pictează cel de-al patrulea perete cu scene inspirate din istoria dreptului roman (într-o parte a ferestrei) și din

dreptul canonic (în partea cealaltă a ferestrei), pentru ca deasupra acestora să execute două panouri pictate cu o tentă roșcată imitând piatra, avînd ca temă, iarăși, unul tradiția Legii biblice, altul cutuma păgînă.

Stilul frescelor este și el în concordanță cu această dublă moștenire spirituală: Rafael utilizează deopotrivă aurul picturilor religioase medievale (în *Triumful euharistiei*) și un limbaj nou, inspirat din proaspătul clasicism renascentist care este adoptat în pictura marelui tavan casetat sau în *Școala de la Atena*, unde personajele sunt dispuse după o riguroasă proiecție perspectivică. S-a spus (Arthur F. Jones) că, pe lângă influențe stilistice venind dinspre Leonardo (cu *Cina cea de taină* în privința grupării personajelor) și Bramante (spațiul arhitectural imens), cea mai evidentă relație este aceea cu stilul lui Michelangelo de la Capela Sixtină.



Școala din Atena

Afirmație, totuși, hazardată pentru că Michelangelo lucra chiar atunci la Sixtină și, după cum se știe, nu a acceptat nici un fel de vizite pînă în august 1511, cînd a avut loc prima dezvelire a decorației.

De altfel, tocmai în aceste fresce Rafael atinge un nivel al stilului care, prin compoziția clară și ritmica echilibrată, va fi considerată drept „clasică”.

În mod deosebit, *Triumful euharistiei* și *Școala din Atena* sunt considerate ca o adevărată desăvârșire, dar și depășire a experiențelor florentine din quattrocento.

Este interesant de notat că, în legătură cu *Școala din Atena*, Vasari consideră că impecabila perspectivă a fundalului arhitectonic ar fi fost executată de către Bramante, opinie neîmpărtășită de specialiști (Châtelet), care argumentează că simțul arhitectural al pictorului era atât de mare încât își permitea cu ușurință să realizeze asemenea performanțe, fără ajutorul arhitecților de profesie.

Aceeași rigoare ieșită din comun poate fi constatată și în ordonarea marelui număr de personaje din această lucrare, constituite în grupuri care atrag succesiv atenția spectatorului, într-o progresie bine calculată de artist.

Pe de altă parte, este demn de observat că o amploare spațială similară întâlnim și în *Triumful euharistiei*, deși aici nu mai apare nici cel mai mic suport arhitectonic: singură structurarea personajelor în grupuri asigură o rigoare a simetriei axiale încă mai evidentă decât în *Școala de la Atena*.

Giorgione, *Pala de la Castelfranco*

Este neîndoielnic că, în formarea sa, Giorgione (1477/8- 1510) a îmbinat studiile de artă cu cele de filosofie, lucru firesc în condițiile în care, ca membru asiduu al curții reginei cipriote de la Asolo, Caterina Cornaro, a intrat în contact cu rafinatul cerc de intelectuali venețieni (filosofi neoplatonici, poeți, artiști, muzicieni).



Neîndoielnică este și ucenicia pe lângă Giovanni Bellini, precum și cunoașterea timpurie a operelor lui Carpaccio, Leonardo, Mantegna și chiar ale nordicilor. Lucrările sale certe trădează asimilarea unor elemente preluate de la acești maeștri, dar, încă în primele sale creații, se observă și

aspirația tînărului pictor de a se emancipa și de a-și închea un stil propriu. Noutățile introduse de Giorgione în pictura venețiană vizează două aspecte. Mai întîi, detașarea de viguroasa tradiție perspectivală, întemeiată pe structura desenului care asigura proiecția iluzionistă și o foarte clară disociere a planurilor în compozițiile complexe. În al doilea rînd, accentul aproape exclusiv pe tematica profană, inspirată de speculațiile filosofice și poetice, uneori atît de subtile în privința conținutului lor alegoric, încît și astăzi se ezită adesea cînd este să se precizeze semnificația unei lucrări precum *Trei filosofi* sau *Furtuna*. Este vorba, deci, de o schimbare de viziune, dar vom vedea că Giorgione este novator și în planul tehnicii picturale.

Încă în *Pala de la Castelfranco*, (pictură în ulei pe lemn, cu dimensiuni de 200/152 cm, aflată și în prezent în domul din Castelfranco-Veneto), datată pînă de curînd în 1504, dar despre care M. Lucco („*Giorgione*”, Electa, 1995) crede, cu argumente solide, că a fost executată în 1501-1502, Giorgione rupe temerar cu tradiția venețiană. Înnoirea sa se constată mai întîi în viziune: procedeul obișnuit de a reprezenta personajele *Sacrei conversații* în jurul și sub un baldachin în interiorul unei structuri arhitectonice, este substituit cu o organizare picturală, pornind de la un peisaj. Compoziția se concentrează pe doar cîteva personaje, numărul sfinților fiind redus la doi, dispuși astfel încît să formeze bazele piramidei al cărei vîrf este Fecioara cu Pruncul, totul fiind proiectat într-un spațiu deschis. El reduce mult importanța desenului, preferînd trecerile cromatice ale tonalității în locul contururilor ferme. Acest modelu foarte suplu conduce la o magistrală accentuare a perspectivei atmosferice, într-o gamă cromatică luminoasă și caldă. Giorgione propune astfel un echivalent al „sfumato”-ului leonardesc, într-o lumină iradiantă și un colorit cu dominanta caldă. Procedeul său este legat, poate, și de înlocuirea lemnului, ca suport, cu pînza, care oferă o suprafață mai puțin netedă și, prin aceasta, antrenează o factură mai largă și mai sugestivă. Păstrînd unitatea compoziției, Giorgione realizează totuși acea separare netă (care încă la Rafael este obținută prin registre distincte) între orizontul divin și cel terestru: tronul pe care stă Fecioara cu Pruncul este înălțat pînă deasupra capetelor celor doi sfinți, deși formal, toate personajele se înscriu într-o schemă piramidală. De pe tronul astfel înălțat, Fecioara și Pruncul domină nu numai spațiul închis în care se află sfinții (mijlocitori între lumesc și divin), ci și întreg cadrul natural care se desfășoară larg în spate. Extrem de nuanțată este, aici, ca și în alte lucrări, distribuirea luminii. În planul îndepărtat, artistul experimentează efectele luminii razante care, în prim-

plan, lasă în semiobscuritate pe cei doi sfinți. O altă lumină venind de sus inundă corpul Pruncului, învăluind ușor chipul Fecioarei și țesăturile din jur, trimițând totodată reflexe fulgerătoare pe platoșele Sfântului Liberale.

Această importanță acordată luminii ca instrument de expresie plastică va fi aprofundată de Tițian, Sebastiano del Piombo, Palma Vecchio și alți urmași, în special pe direcția modelării nudurilor prin infinite variații de lumină.

Tițian, *Înălțarea Maicii Domnului*



Piesa fundamentală din prima perioadă a lui Tițian (1477/80-1576) este enorma pictură de altar *Înălțarea Maicii Domnului* (*Assunta*) de la Santa Maria Gloriosa dei Frari. Terminată în 1518, această pictură pe lemn (cu înălțimea de 690 cm și lățimea de 360 cm) este încă giorgionescă prin modeleul și bogăția coloritului, dar o operă clasică prin echilibrul solemn și armonia compoziției. Elementele simetriei sunt ușor mișcate, anunțând

compozițiile puternic asimetrice de mai târziu (vezi Bachus și Ariadna din 1523, aflată în prezent la Galeria Natională din Londra).

Contrastul între cele trei niveluri ale compoziției este foarte riguros calculat: forța și agitația domină registrul terestru al grupului de apostoli uluiți, elanul senin al Fecioarei înconjurată de îngeri și îngerași caracterizează al doilea nivel, în fine, solemnitatea maiestuoasă a lui Dumnezeu-Tatăl se degajă din registrul superior.

Acest simț exacerbat al punerii în scenă îl anunță deja pe Tițian ca un strălucit precursor al Barocului, mai ales că acel calm al poeziei giorgionești face loc aici unor elanuri patetice (în nivelele unu și doi).

Peste toate, se manifestă o dată în plus marele său talent de colorist, paleta sa caldă și luminoasă particularizându-se prin intense accente de roșu (ca în toate lucrările importante din prima perioadă). Restrângerea gamei cromatice menține impresia de bogăție cromatică grație mării varietăți tonale.

Centrată în mijlocul tabloului, în linia tradiției renaștentiste italiene, compoziția îmbină formele grațioase ale lui Rafael cu aerul teribil al expresiei lui Michelangelo (vezi apostolii cu figuri înspăimântate din primul registru).

Tițian, *Venus și Muzica*

Devenită de timpuriu tematica preferată (Châtelet), mitologia este interpretată tot mai liber după *Bacchus și Ariadna* (1520-1523, National Gallery, Londra), care ilustrează aproape literal versiunea lui Ovidiu pe acest subiect. Artistul se simte în largul său atunci când temele nu răspund unei teologii vii, ci se oferă ca pretexte neconstrângătoare. Adesea, el asociază elemente împrumutate de la mai multe legende, imaginând compoziții vag mitologice, care nu corespund unui mit bine precizat.



Este și cazul lucrării *Venus și Muzica* (1545 ?), aflată în prezent la Prado, un „ulei” pe pânză de dimensiuni relativ mari (136/220 cm), care contrariază prin asocierea dintre personajul mitologic și muzicantul îmbrăcat după moda timpului (procedeu reluat peste trei veacuri de către Manet în acel *Dejun pe iarbă* care va scandaliza contemporanii), ca și prin inserția unor elemente de recuzită clasică în peisajul de factură renașcentistă. Despovărat de nevoia ilustrării unui mit, Tițian se

concentrează exclusiv pe problemele compoziției, complicînd-o într-un chip care contrastează, de asemenea, cu simplitatea subiectului.

Abordată de la dreapta spre stînga, compoziția pare că rezervă două treimi din tablou corpului Venerei și o treime muzicantului. Dar, surprinzător, cînd lectura urmează traseul invers, se constată că muzicantul acoperă două treimi, proiecția sa pe „vedute” subliniindu-i apăsător prezența în tablou. Astfel, dreptunghiul în care se înscrie nudul și cel corespunzător muzicantului se dovedesc egale și subtil întrepătrunse, iar împreună se înscriu în dreptunghiul mai mare al „vedutei”.

Părțile compoziției se leagă, deci, și prin mișcarea în care este antrenată privirea spectatorului. Pe de altă parte, spațiul nu mai este închis, ca la *Venus din Urbino*, el se deschide larg spre orizont, atrăgînd privirea spre o profunzime nedefinită, ceea ce face ca *Venus* să se estompeze, în ciuda formelor sale sensibil mai ample decît în *Venus din Urbino*.



Venus din Urbino

Alt mijloc plastic folosit pentru a da unitate compoziției este lumina: dacă în *Venus din Urbino* lumina contribuie, prin efecte de clarobscur, la

accentuarea fiecărui detaliu al formei, aici ea învâluie trupul zeiței pentru a-l decupa ușor dintre draperii, topind componentele anatomice în favoarea formei de ansamblu.

În *Venus din Urbino*, chiar și elementele din ultimul plan (inclusiv copacii care se văd pe fereastră) sunt ferm reliefate de lumină, în timp ce, în *Venus și Muzica*, copacii și celelalte elemente din fundal primesc o lumină lăptoasă, care abia dacă se oglindește în apă.

Nici culorile nu se mai juxtapun distinct, pentru a deosebi net elementele compoziției; ele sunt mai puține și par că se contopesc pentru a crea o ambianță cromatică dominată de un ton roșcat (roșu-grena în cazul perdelei ample, roșu-castaniu în cazul cuverturii) care accentuază sclipirea conturilor și le slăbește, astfel, precizia.

Modeleul este abia perceptibil în cazul nudului, mai pronunțat în tratarea stofelor vălurite, dar rostul său nu este atât să sugereze volume, cât să imprime compoziției o ritmică dinamică.

Fiecare din cele două personaje are corpul ușor arcuit și generează în jur unde ritmice care construiesc spațiul plastic fără intervenția perspectivei științifice (aceasta ordonând doar elementele din planul îndepărtat). Senzația de profunzime a spațiului este dată, de altfel, nu atât de perspectiva liniară, cât de perspectiva cromatică- acea stingere a culorilor (verzui, în cazul copacilor, albastrui, în cazul cerului mohorât).

În fine, o noutate frapantă este și tratarea materiei picturale de către Tițian: dacă în interiorul formelor pasta este în straturi groase, aceasta se subțiază către contururi, mergând până a lăsa să se vadă pe alocuri grundul de pe pânză- procedeu nemaiîntâlnit până atunci în istoria picturii.

Începând cu *Venus dormind* de la Dresda, pe care a definitivat-o după moartea lui Giorgione, Tițian a reluat în nenumărate rînduri tema nudului feminin: *Amor sacru si Amor profan* (1515), *Venus din Urbino* (1538), *Danae* (1545, Napoli), *Danae* (1553, Prado) etc. Reluată de numeroși artiști, tema va fi relansată de Manet cu *Olimpia* și care a prilejuit lui Picasso 27 de variante în ulei și 140 în creion.

Donato Bramante

Tempietto, San Pietro in Montorio, Roma

Disoluția curții milaneze la sosirea francezilor l-a determinat pe Bramante (1444-1514) să plece la Roma, cel mai târziu în 1499 (unii cercetători cred că el se afla aici încă din 1493).

Opțiunea pentru Roma a fost determinată, probabil, de dorința aprofundării studiului antichității. După ce construiește mai întâi mănăstirea Santa Maria della Pace, pe linia realizărilor sale milaneze, Bramante începe în 1502, celebrul *Tempietto* de la San Pietro in Montorio, singura componentă terminată dintr-un proiect mai vast comandat de către puternicul cardinal napolitan Oliviero Carafa (sau, după alte surse, de către suveranii spanioli Ferdinand de Aragon și Isabela de Castilia).

Edificiul marchează brusc noua orientare a arhitecturii renascentiste, caracterizându-se prin simplitate și proporționalitate, măsură și armonie. Sanctuarul rotund este înconjurat de o colonadă circulară care susține o elegantă balustradă surmontată de tamburul unui dom delicat.

În ciuda dimensiunilor mici (diametrul interior este de 4,5 m), ansamblul crează impresia de grandoare antică, efect datorat în principal raporturilor special calculate dintre componentele edificiului, în conformitate cu regulile secțiunii de aur.

Interesant este și faptul că Bramante abordează creația arhitecturală nu ca pe o construcție, ci ca pe o problemă de compoziție picturală.

Astfel, atenția principală este acordată jocului de lumini și umbre, rezultat din ingenioasa alternare a plinurilor și golurilor.

Coloanele și pilaștrii, pe de o parte, ferestrele și nișele străpunse în ziduri, pe de altă parte, crează zone de lumini și penumbre, în timp ce forma rotunjită a edificiului generează degradeuri în repartiția luminilor și umbrelor.

Citatele, cum spunem astăzi, din antichitatea clasică sunt multiple, chiar dacă planul circular amintește de construcțiile paleocreștine de tip martyrium. Coloanele care înconjură prin exterior edificiul (tip peripter) sînt evident de inspirație dorică, chiar dacă suportă unele adaptări toscane. Friza care surmontează coloanele alternează cu metope și triglife de certă factură dorică. Opțiunea pentru elementele dorice, cu binecunoscuta lor

simbolică vizînd forța și virilitatea, este în deplină consonanță cu spiritul renascentist al epocii (să amintim doar pe *David* al lui Michelangelo sculptat începînd din 1501). Gîndul că și opera de arhitectură trebuie să transmită un mesaj prin stilul său îl stăpînea pe Bramante ca și pe Michelangelo.



Din păcate, înainte de a duce la bun sfîrșit cutezătorul proiect, artistului i se încredințează o răspundere și mai mare, conducerea șantierului de la San Pietro.

Planul să în cruce greacă este conceput de proporții gigantice pentru a include corul vechii biserici. Deși nici acest proiect nu a putut să-l

înfăptuiască, el va servi ca punct de plecare pentru imensa cupolă realizată de Michelangelo peste aproape cincizeci de ani.

Sintetizînd magistral evoluția minuțios elaborată de către florentini în quattrocento (nu atît în construcțiile propriu-zise, cît în construcțiile ideale ale unor pictori ca Piero della Francesca), Bramante a pus bazele evoluției viitoare a arhitecturii renascentiste. Să menționăm doar faptul că peste numai doi ani, Rafael reia acest tip de plan circular în *Căsătoria Fecioarei* (Pinacoteca Brera, Milano), iar Michelangelo, cînd, în 1546, i se încredințează finalizarea bazilicii San Pietro, reia planul bramantesc „clar și pur, luminos și izolat în același timp” (Vasari).

Fiorentino Rosso, *Coborîrea de pe cruce*



Rosso (1495-1540) lucrează independent la Florența din 1517 și, în 1518, pictează pe lemn o *Sacra conversazione* (Uffizi), în care tendința spre deformare este împinsă pînă aproape de grotesc, culoarea arsă și lividă accentuînd dinamismul expresiv al compoziției.

Tot pe lemn pictează, în 1521, și *Coborîrea de pe cruce* cu dimensiuni de 341/201 cm (Pinacoteca Volterra), cu o structură compozițională complexă și forțată, cu personaje pietrificate în poziții nefirești, dramatice, cu o cromatică artificială, cu treceri abrupte de la zone luminate la zone de umbră colorată, în fine, cu un cer negru care face încă mai apăsătoare expresia imaginii. Eliminînd complet procedeul clar-obscurului care în epocă devenise o achiziție generalizată în tehnica picturală, Rosso diferențiază zonele luminoase de cele umbrite prin diferențieri de intensitate a culorii.

Ultima lucrare pictată la Florența, tot pe lemn, este *Căsătoria Fecioarei* (1523, San Lorenzo, Florența), are o compoziție mai liniștită, dar ea este alterată de comprimarea spațiului datorită succesiunii rapide a treptelor, ca și de îngrămădirea pe verticală, pe fond întunecat, a personajelor principale fulgerate de culori incandescente, în vreme ce lumina se oprește pe cele trei personaje secundare din prim-plan. Tușa este energetică, unele fragmente de lucrare fiind abia schițate sau tratate în regim „nervos” (degete alungite, etc.).

Instinctiv, senzual și extrovertit, autor al unei opere bogate și șocante în epocă, Rosso este considerat unul din principalii inițiatori ai Manierismului și, îndeosebi prin frescele de la Fontainebleau, unde se stabilește din 1530 a influențat considerabil schimbările de viziune în pictura europeană a epocii. Concentrările complexe de personaje, mișcările și pasiunile lor exaltate, culorile luminoase, uneori nuanțate, alteori în ample tușe omogene, iată cîteva caracteristici care vor deveni definitorii pentru Manierismul italian, cunoscînd adese exagerări, în conformitate cu obiectivul prioritar – de a reprezenta în mod exacerbat latura artificială din viața societății.

Compoziția este clasică prin echilibru și simetrie, prin preocuparea de a îmbina armonios plinurile și golurile, dar sfidează realismul renescentist prin aglomerarea celor trei scări care răspund doar cerințelor compoziționale, fiind neverosimile în asemenea dispuneri. În plus, utile ca elemente plastice care conferă unitate compoziției, scările dau acesteia o notă de încărcătura excesivă, în dezacord iarăși cu simplitatea tipică clasicismului renescentist aflat la apogeu în anii în care Rosso lucra la acest tablou considerat de specialiști ca unul din cele mai tulburătoare din întreg secolul al șaisprezecilea (Stefano Zuffi).

Chipurile personajelor nu păstrează nimic din acea preocupare pentru portretizare frecventă în epocă, ele par mai degrabă măști pe care au fost imprimate anumite expresii, în cazul de față de „cruzime și disperare”

(Vasari). Dar nu numai figurile, ci și trupurile personajelor cunosc deformări deliberate, în consonanță de altfel cu agresivitatea culorilor acide și artificiale.

Deși lucrare de tinerețe, această compoziție agitată și descumpănitoare, cu fundal abstract și cu o accentuată dinamică în spirală, devine deja emblematică pentru estetica manieristă italiană.

Jacopo Pontormo, *Punerea în mormânt*

Clasicismul de tinerețe al lui Pontormo (1494-1557) cedează treptat locul unui manierism original și tensionat care atinge apogeul în *Coborîrea de pe cruce* de la capela Capponi a bisericii florentine Santa Felicita.



Contrastele între tonurile vii și luminoase pe de o parte, culorile reci pe de altă parte, amintesc de frescele lui Michelangelo de la Capela Sixtină.

Pictată în ulei pe lemn între 1525-1528, această icoană de altar, cu dimensiuni de 313/192 cm, este socotită un adevărat „Manifest” al Manierismului incipient datorită modului aparte în care structura simetric regulată a compoziției clasice se fărâmițează într-o compoziție voit ambiguă, lipsită de puncte ferme arhitectonice, de centru de interes și de perspectivă. Artistul renunță chiar și la cruce, care nu doar că ar fi slujit la articularea compoziției, dar este impusă de titlul însuși, de temă mai exact.

Personajele, cu priviri și gesturi care trădează suflete puternic răvășite, par să plutească fără țintă într-un spațiu nesigur, ambianța stranie fiind subliniată de lumina rece care face culorile și mai ireale, ca și cum sursa de lumină ar fi un neon.

Spre deosebire însă de Michelangelo, Pontormo nu include în compozițiile sale decât personaje ale căror draperii le transformă siluetele în mari planuri colorate. Disprețul pentru anatomia reală se vedește nu doar în absența preocupării pentru sugerarea mușchilor sub piele, dar și în lipsa diferențierii morfologice a celor două sexe și a diferențierii lor în funcție de vîrstă. Doar veșmintele, mai scurte la bărbați și lungi pînă la pămînt în cazul femeilor, elimină ipoteza că ar fi vorba de hermafrodiți. Corpurile umane, alungite și sinuoase, devin simple forme subsumate unei compoziții nu foarte încărcate dar foarte agitate, cu circuite în serpentină care se întreș și se stînjenesc reciproc, eliminînd cu desăvîrșire linia dreaptă. Nu este o întîmplare că partea de sus a icoanei este un semicerc: forma rotunjită devine principalul element de organizare a ansamblului compoziției.

Preocuparea pentru desprinderea totală de clasicismul epocii nu se rezumă la tratarea insolită a compoziției, cromaticii, luminii sau a anatomiei umane. Aceasta se constată și în sfidarea tradiției privind plasamentul personajelor biblice. Astfel, Hristos nu mai este în centrul compoziției sau pe axa centrală, ci în stînga jos. Mama acestuia nu este în stînga tabloului, ci în dreapta, în timp ce Sfîntul Ioan, figurat de obicei în dreapta tabloului, apare aici în stînga. Dacă la Rosso Fiorentino apare măcar o sugestie de peisaj ca fundal al compoziției, Pontormo elimină complet peisajul tradițional al Golgotei, tema acoperind întreaga suprafață a tabloului ca în picturile de factură „all-over” de după 1950.

Artist neconformist și deschis mereu spre experimente, totdeauna curajos și uneori genial, Pontormo este astăzi primul nume invocat de regulă cînd se discută despre cotitura Renașterii mature spre Manierism.

Correggio, *Înălțarea Fecioarei*

Elaborînd un stil propriu în temeiul unei sinteze care include preluări din Rafael (echilibrul compoziției, fluiditatea desenului etc.), Leonardo da Vinci (sfumato, perspectivă profundă etc.) și Michelangelo (forța plastică și tensiunea dramatică), Correggio (1489-1534) ajunge să fie un pictor novator la finele epocii renascentiste, cum se poate lesne constata în capodopera sa intitulată *Înălțarea la Cer a Fecioarei*, o frescă avînd dimensiuni de 1195/1093 cm și realizată între anii 1526-1529, pe cupola catedralei din Parma.



Consecvent aspirației sale de a sugera un spațiu infinit, Correggio nu renunță nici în *Înălțarea Fecioarei*, la perspectiva larg desfășurată în adâncime, dar și aici imprimă imaginii un dinamism apropiat de vârtejurile manieriste. Inspirat poate de inovațiile iluzioniste experimentate de Mantegna la Padova, Correggio exploatează forma octogonală a cupolei de la Parma și reușește așa-numita „perspectivă plafonantă”, apreciată ca o invenție la fel de importantă ca cele ale lui Michelangelo de la Capela Sixtină (D. Gallo, Ph. Sénéchal). Eliminând orice elemente ordonatoare arhitecturale, pictorul face corpurile umane să se înalțe libere în spațiu ca acționate de o forță contragravitațională. Iluzia de spațiu deschis spre cer este accentuată de vârtejul ascendant care pare să fi cuprins în iureșul său pe Fecioara încercuită de îngerii, dar și pe drept credincioșii situați într-un cerc mai depărtat. Lumina puternică ce vine din înalturi pătrunde prin norii modelați de un sfumato mult descătușat din rigorile leonardești.



Detaliu din pagina anterioară

Aceleași caracteristici, cu o notă în plus de ireal datorată îndeosebi culorilor, apar în *Madona de la San Giorgio* (pictură pe lemn, 1530, Gemäldegalerie, Dresda).

Cele două surse de lumină – una slabă venind dinspre orizont, alta puternică, supranaturală, oferă prilejul unui subtil tratament al efectelor de lumină-umbră, amintind de „pittura di luce” din quattrocento.

Raportat la arta timpului său, Correggio rămîne un artist independent, amator de inovații, dar fără curajul de a-și tăia orice legătură cu tradiția.

Dacă prezența unor elemente căutate sau chiar forțate în opera sa nu poate fi contestată, acestea sunt de regulă asociate unui sens al echilibrului și refuzului pozițiilor extreme.

Arta sa rămîne mai apropiată de stilul clasic decît de Manierism, oferind în același timp însemnate puncte de plecare pentru cercetările baroce de mai târziu, îndeosebi prin aglomerarea savant controlată a corpurilor imateriale văzute în racursiu și prin destructurarea axialității clasice a compoziției.

Cert este că vasta frescă a *Înălțării Fecioarei* a devenit model sau sursă de inspirație pentru numeroase fresce de boltă iluzioniste, timp de peste două veacuri.

Parmigianino, *Fecioara cu gâtul lung*

Format cu Correggio în Parma, unde lucrează mai mulți ani cu acesta la frescele catedralei, Parmigianino (1503-1540) pleacă în 1534 la Roma, unde studiază cu ardoare operele lui Rafael.



La declanșarea jafului Romei din 1527, Parmigianino se refugiază la Bologna, unde rămîne timp de patru ani, după care va reveni în orașul natal

cel mai tarziu în 1531.

Timp de opt ani el se consacră aici frescelor de la Santa Maria della Steccata (1531-1539), în 1534 începînd, în paralel, și celebra sa *Fecioară cu gîtul lung* (1534-1540, pictură pe lemn, cu dimensiuni de 216/132 cm, Uffizi), la care a lucrat mai mulți ani. Stilul său se definitivează în acești ani, tipică devenind alungirea nefirească a siluetelor, în poziții șerpuitoare, precum și cromatica armonioasă, susținută de o execuție tehnică desăvîrșită.

Fecioara cu gîtul lung este considerată o capodoperă cu valoare de sinteză a creației artistului (Stefano Zuffi). Într-adevăr, la această lucrare Parmigianino a revenit și în ultimii ani cînd, izolat de lume și pasionat de experiențe alchimice, abandonează de fapt pictura. Aici el își manifestă definitiv opțiunea anticlasicistă în plan formal. Astfel, frapantă este asimetria compoziției, aglomerarea personajelor în partea dreaptă a Fecioarei, cu puternic efect de dezechilibru.

Personajele, de o sofisticată eleganță, ating limitele verosimilității anatomice, cu alungirile lor exagerate. Exploatarea pînă la ultimile consecințe a alungirii formelor (căci și elementele arhitecturale sunt tratate similar) contrastează cu frumusețea clasică a figurilor și cu o cromatică blîndă, apropiată și ea de factura clasică. Aceste concesii făcute clasicismului sunt însă prompt contracarate de misterioase simboluri și neliniștitoare prezențe care împiedică imaginea să devină calmă și senină, dîndu-i, dimpotrivă, o notă de insinuant ezoterism. Astfel, Pruncul pare că alunecă inert din brațele Fecioarei, prefigurînd poate moartea lui Hristos.

Coloana din dreapta nu este fără legătură cu gîtul Fecioarei, dată fiind izbitoarea analogie lingvistică (în italiană, columna-collum). Misterul Imaculatei Concepțiuni este aluziv și prin vasul din stînga care pare a simboliza vasul mistic în care a fost conceput Pruncul.

În fapt, sofisticata țesătură a simbolurilor nu putea să se vizualizeze decît într-o compoziție deopotrivă de sofisticată stilistic, în care eleganța formelor și armonia culorilor sînt contrabalansate de o construcție cerebrală ce definde legile perspectivei (vezi personajul din dreapta jos) și proporțiile naturale (vezi raportul trup-picioare).

Influența lui Parmigianino asupra evoluției artei italiene în direcția Manierismului a fost dintre cele mai mari, un rol important în acest sens avînd și desenele sale, foarte numeroase și de o remarcabilă calitate (ele se află astăzi în mai multe muzee din lume – la Luvru, British Museum, Uffizi, Budapesta etc.).

Tintoretto, *Răstignirea*

Artist de prim-plan al școlii venețiene din veacul al șaisprezecilea, Tintoretto (1518-1594) este autorul unei inspirate sinteze între rafinamentul și acuratețea picturii florentine, pe de o parte, și lejeritatea tușei picturii specifice tradiției venețiene.



Pictată în 1565, *Răstignirea*, cu cei peste 60 m² ai ei, (1224/536) este o probă a extraordinarei capacități de a aborda, într-o compoziție unitară, suprafețe grandioase, cu sute de personaje, cai, copaci etc.

Coerența ansamblului, în condițiile unei infinite varietăți a detaliilor descriptive, conferă acestei lucrări calitatea de unicat, ea devenind, de altfel, un foarte instructiv material didactic pentru formarea tinerilor pictori din multe generații.

Optînd pentru o pînză de asemenea dimensiuni pentru o compoziție unitară, cu o încărcătură nemaîntîlnită, artistul a urmărit să epuizeze

diversitatea de reacții, atitudini și sentimente față de această temă dramatică, cu toate implicațiile sale spirituale și afective.

Dar, cu siguranță, ambiția lui Tintoretto mergea încă mai departe: de a realiza, cum s-a mai spus, „un exemplu strălucit de compoziție, nu numai al artei venețiene, ci din toate timpurile” (Pallucchini).

Într-adevăr, compoziția este de o logică desăvârșită, concepută pe o osatură clasică, cu Iisus în centrul imaginii, în jurul său grupându-se întreaga mulțime și celelalte elemente (cai, copaci, etc.) după riguroase linii de forță.

Ca o noutate, Tintoretto prezintă pe cei doi hoți, cu crucile lor, într-o fază decalată față de Hristos (deja răstignit), scopul fiind desigur acela de a accentua focalizarea pe Hristos.

Perspectiva geometrică, deformată adesea de Tintoretto, este aici impecabil aplicată, sugerând deschideri infinite. Cele două diagonale care vin din adâncime și se întâlnesc la picioarele crucii sunt subliniate de lumini puternice, articulând o perspectivă emoțională ce avansează spre privitor. O altă lumină, avînd ca sursă aureola lui Hristos, are și ea rostul de a evidenția personajul central al compoziției. Presărate pe toate elementele primelor planuri, contrastele de lumini și umbre au ca scop să anime spațiul, mai mult decît o fac contrastele cromatice.

Peisajul din fundal rămîne într-o umbră deasă, oprind privirea și forțînd-o astfel să se concentreze pe scenele dramatice din primele planuri. Ca de obicei în marile sale compoziții, Tintoretto urmărește și aici să trezească în spectator emoții și sentimente atît prin dinamismul acțiunilor în care implică toate personajele, cît și prin expresiile figurilor, prin tumultul și vertijul care cuprinde ansamblul compoziției, ca și prin intensitatea unor culori (al roșului în primul rînd). Prin toate acestea și în pofida elementelor de clasicism menționate, Tintoretto contribuie substanțial la consolidarea tendinței manieriste la Veneția.

Veronese, *Nunta din Cana Galileii*

Deși se formează și este activ în plină epocă manieristă, Paolo Veronese (1528-1588) nu se angajează în experimentele de acest gen nici măcar în 1553 când, chemat la Veneția să participe la decorarea Palatului Dogilor, colaborează strâns cu manieristii Ponchino și Zelotti. Este atras mai curînd de stilul maiestuos și monumental din operele lui Michelangelo și Rafael, deși nu-i lipsește îndrăzneala și aspirația spre originalitate și nici nu scapă de influențele manierismului.



În marile tablouri *Nunta din Cana Galileii* (*Nozze di Cana*, 1562-1563, Luvru) și *Ospăț în casa lui Levi*, care sînt două dintre variațiile pe tema cinei biblice, Veronese realizează o primă sinteză a preocupărilor sale artistice.

În *Nunta din Cana Galileii* (cu lungimea de 990 cm și înălțimea de 660 cm, în tehnica ulei pe pînză) lucrată pentru refectoriul Mănăstirii San

Giorgio Maggioro el atinge apogeul în reprezentarea somptuoasei lumi venețiene, reprezentată de o manieră iluzionistă, cu arhitecturi impunătoare și personaje reale ivindu-se în false balcoane, cu paji și copii intrând prin uși aparente sau cîini instalați pe scări interioare, creînd prin toate aceste elemente de un realism succulent o ironică distanță estetică față de ambigua civilizație a „deșertăciunilor”. Tot în acești ani pictează celebra *Cină* care a scandalizat Inchiziția și pe care artistul, fără a o renega sau modifica, va concede în cele din urmă să o reboteze, *Banchetul din casa lui Levi* (1573, Gallerie dell'Accademia, Veneția), o pînză încă mai mare, de 1310 cm lungime și 556 cm înălțime.



Banchetul din casa lui Levi

Încă o dată, aici, Veronese transforma tema biblică într-un simplu pretext pentru a colora o suprafață după reguli care sînt ale picturii. Semnificativ este răspunsul dat Inchiziției, care nu înțelegea cum au putut fi introduse în *Cină* figuri de pitici, bufoni și alte personaje fără legătură cu subiectul: „dacă în tablou rămîne un spațiu, eu îl umplu cu figuri”. Viziunea apăsător realistă o elimină complet pe cea religioasă, o împinge în deriziune.

În ambele lucrări se constată abandonarea completă a clar obscurului, Veronese preferînd culori clare și luminoase, armonizate cu umbre colorate și transparente.

Considerat primul pictor care recurge sistematic la culorile complementare (Fride-Carrassat), în special contrastul roșu-verde, Veronese este într-o așa măsură preocupat de cromatică, încît o compoziție a sa poate fi privită ca pictură pură, ca simplă structură de culori, în ciuda

aglomerației de personaje și elemente figurative (acestea putând fi ușor percepute ca simple pete de culoare).

Sub influența manierismului, recurge la perspective multiple, cum se vede mai ușor în *Nunta din Cana Galileii* unde aglomerația din josul compoziției răspunde unui unghi de privire, balustrada este concepută din alt unghi și la fel cadrele arhitectonice cu cerul ușor înnorat din depărtare.

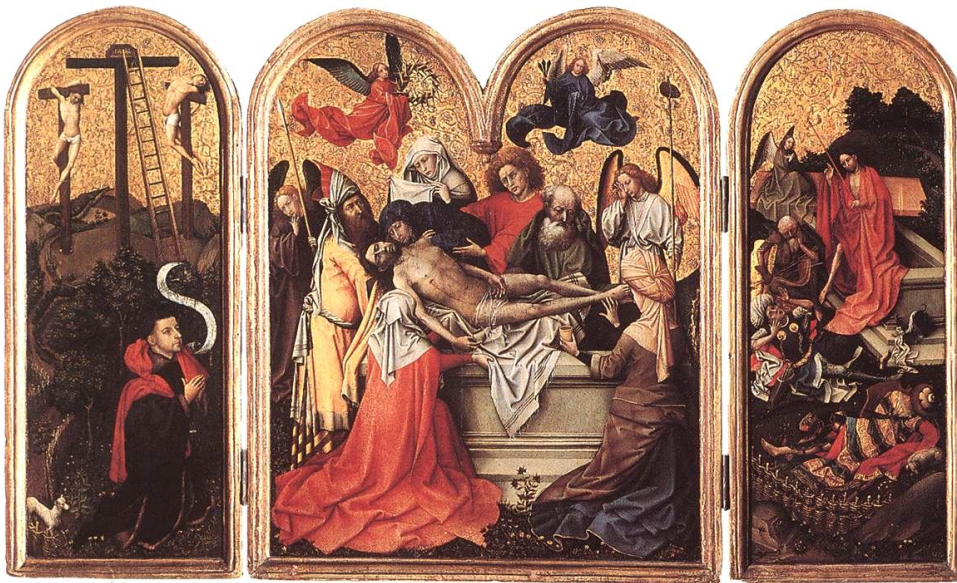
S-a remarcat că nu există, la Veronese, nici o diferență importantă între modul cum tratează temele religioase și cel rezervat temelor profane (Châtelet). Într-adevăr, și unele și altele devin tablouri compuse cu aceeași ușurință în ordonarea spațiului, populate cu aceleași tipuri de personaje, cu aceeași splendoare vestimentară, cu aceeași densitate și strălucire cromatică. Această nu înseamnă însă că lui Veronese îi era indiferentă tema, că el însuși era străin de orice sentiment religios. Îi era însă caracteristică o religiozitate specifică, înrâurită mult de spiritul Contrareforme, care nu putea admite că Dumnezeu ar putea să se manifeste într-un cadru mediocru. De aici acel cult pentru fast și lux, pentru ambianțe vesele și strălucitoare pe care îl întâlnim în mai toate lucrările sale, fie ele religioase sau profane.

Original în epocă, Veronese este un deschizător de drumuri pentru maeștrii barocului și ai rococoului, dar și pentru romantici (Delacroix).

Robert Campin, *Tripticul Seilern*

Identificat abia în veacul trecut ca artistul ascuns sub numele de Maestrul din Flemalle, Robert Campin (c. 1375-1444) se formează, după toate probabilitățile, într-un atelier din Tournai, unde este atestat ca maestru într-un document din 1406.

Tripticul Seilern (Institutul Cortauld, Londra) este una din cele mai vechi lucrări care i se atribuie lui Robert Campin. Viziunea adaptată denotă o bună cunoaștere a lui Sluter și Malouel, linie pe care o va accentua curînd adoptînd o factură monumentală. În alte trei panouri din același altar, *Fecioara cu Pruncul*, *Sfînta Veronica* și *Trinitatea* (astăzi la Institutul Städel, Frankfurt) figurile sînt reprezentate pe un cîmp înverzît îngust, în fața unei prețioase draperii de damasc. Fără să fie modelate propriu-zis în volum, aceste figuri se impun plastic și sînt împrumutate din lumea țărănească, inclusiv cea a Fecioarei.



Detașarea lui Campin de spiritul gotic nu se rezumă la modelarea personajelor după modele vii din epoca sa, ea se vădește mai cu seamă în

refuzul arabescurilor elegante, cărora li se preferă o compoziție frământată, cu linii mereu rupte, ceea ce dă lucrărilor un caracter aproape violent și o expresivitate pe care nu o întâlnim anterior.

Foarte important pentru viziunea realistă din acest rețablu este efortul artistului de a sugera spațiul real, cu trei dimensiuni, chiar dacă procedeele folosite în acest scop – inclusiv așa-numita fereastră albertiană – nu sînt dintre cele mai eficace. Perspectiva liniară este folosită cu destulă inconsecvență: dacă în cazul voletului din stînga ea este corectă, pe panoul central pare a fi utilizată perspectiva inversă, iar pe voletul din dreapta se revine la procedeul medieval de dimensionare a personajelor în funcție de importanța lor și la perspectiva montantă.

Lumina, fără să aibă o sursă bine precizată care ar genera efecte de clar-obscur, este totuși astfel folosită încît să sugereze consistența materială a personajelor și a lucrurilor.

Vestimentația și decorul nu mai au acea austeritate gotică, dar este departe de fastul și scenografia elaborată pe care o vom întâlni la urmași, începînd chiar cu Jan van Eyck. În consecință, nici gama cromatică nu va fi bogată sau exuberantă, rămînînd în consonanță și cu simplitatea compoziției.

Considerat astăzi ca unul dintre fondatorii școlii flamande, Campin este între primii pictori occidentali preocupați de redarea volumului și a detaliilor unui obiect. Deși respectă iconografia tradițională, el modifică substanțial, în sens realist, cadrul în care se petrec scenele biblice.

Jan van Eyck, *Fecioara cancelarului Rolin*

Prima operă religioasă datată a lui Jan van Eyck (cca 1390-1441) este *Fecioara cu Pruncul*, numită și *Fecioara lui Ince Hall* (1433, National Gallery, Londra), unde este ilustrat un tip iconografic reluat și în *Fecioara*



lui Lucca (S. K., Frankfurt): Fecioara este reprezentată stînd, într-o cameră profană, ținînd pe genunchi Pruncul care foiletează o carte. Încăperea este

decorată cu un covor obișnuit în epocă și cu un baldachin redat în perspectivă, cu un pronunțat racursi. În *Fecioara canonicului Van der Paele* (1434, Kunstmuseum, Bruges) tipul se amplifică, devenind ceea ce, mai târziu, se va numi la Florența, „Sacra conversazione”: Fecioara tronează într-o capelă, înconjurată de sfinții care îi prezintă donatorul.

Pe aceeași linie de preocupări se înscrie și celebra *Fecioara cancelarului Rolin* (Luvru), pictată probabil în 1435 în ulei și tempera pe lemn, de 66/62 cm. Cancelarul lui Filip al III-lea este reprezentat îngenunchiat în fața Mariei, dar avînd astfel de dimensiuni încît cele două personaje apar pe picior de egalitate, fapt subliniat și de renunțarea la sfîntul care, de obicei, prezintă pe donator Fecioarei.

Scena are loc într-un interior opulent, un fel de sală a tronului, care se deschide prin ample ferestre spre o loggie, și încă mai departe, spre orașul traversat de un râu și spre munții care se pierd în zare.

Artistul reușește aici să creeze un echilibru armonios între spațiul interior și cel exterior, acesta din urmă desfășurîndu-se în mai multe planuri succesive sugerate printr-o perspectivă geometrică surprinzător de corectă pentru acești ani în care Alberti lucra încă la „Tratatul” său de pictură.

O contribuție majoră aduce Jan van Eyck în domeniul portretisticii, fiind între primii care a elaborat și impus acest gen. El este socotit primul pictor care a înlocuit bustul cu portretul demi-corp și care a introdus vederea din trei-sferturi. Jan van Eyck este cel care a dat naștere unui stil de portret care nu se mai leagă de arta sacră și nici nu se limitează la a simboliza o anumită clasă socială, ci se concentrează asupra trăsăturilor anatomice ale modelelor, reprezentîndu-le ca individualități bine definite și nu ca indivizi inter-șanjabili.

Nu este deci întîmplător că, încălcînd tradiția scenei biblice, Jan van Eyck introduce în compoziție un adevărat portret lucrat după model viu. Minuțiozitatea extremă probată în portretizarea cancelarului se conjugă cu aceeași grijă pentru redarea detaliilor de vestimentație.

Exploatînd luminozitatea și strălucirea picturii în ulei, artistul obține efecte extraordinare de transparențe prin suprapunerea mai multor straturi de glasiuri, într-o gamă bogată dominată de culori calde – roșu și galben.

Compoziția este clasică, dar cu puncte de privire ușor diferite la interior și exterior.

Jan van Eyck, *Soții Arnolfini*

Ca și cele mai multe tablouri pe teme religioase, portretele lui Jan van Eyck sînt de mici dimensiuni.



În opoziție însă cu tablourile religioase, portretele sînt reduse cu severitate la esențial: personajul este proiectat pe un fond întunecat și foarte

rar se întâmplă să țină ceva în mână (*Thymotheos*, portret pictat în 1432 și aflat în prezent la National Gallery din Londra).

O excepție de la această linie este dublul portret al *Soților Arnolfini* (1434, National Gallery, Londra), poate cea mai importantă operă a artistului și, în tot cazul, cea mai cunoscută. Pictată în ulei pe lemn, cu dimensiuni modeste (82/60 cm), lucrarea îi reprezintă pe cei doi soți în picioare, acoperiți cu veșminte bogate și înconjurați de diverse simboluri ale fidelității conjugale, începând cu liliputanul cățel din prim-plan. Printre cele două personaje care se țin de mână vedem, pe peretele din fundal, o oglindă rotundă în care se reflectă soții Arnolfini văzuți din spate și alte personaje cu fața, printre care și artistul, aflate – judecând după legile reflecției și ale perspectivei geometrice – chiar în spatele privitorului.

Este pentru prima dată când un artist încearcă să includă și privitorul în spațiul iluzoriu al tabloului, invenție pe care o va prelua și Velasquez în *Meninele*. În același timp, lucrarea este încă o probă a capacității lui Jan van Eyck de a reconstitui în spațiul tabloului atmosfera specifică a unui fragment de realitate, în speță interiorul burghez al soților Arnolfini, cu toate elementele menite să evoce intimitatea locuinței. Și pentru a sublinia că el descrie și nu imaginează, artistul a ținut să precizeze, în inscripția de sub oglindă, că „Johann van Eyck fuit hic”, adică „Johann van Eyck a fost aici”.

Dimensiunile relativ sporite oferă artistului posibilitatea de a-și pune și mai bine în valoare capacitatea sa neobișnuită de a „trece” în tablou, cu o precizie hiperrealistă, un dat real – aici un luxos interior cu obiecte dintre cele mai felurite și cu personaje (cele din oglindă) care au dimensiuni nu mai mari de 1 cm înălțime.

Exemplară este, de această dată, arta de a folosi și culoarea pentru a reda materialitatea fiecărui obiect și îndeosebi a somptuoaselor țesături și stoffe. Blîndă și totuși insistentă, lumina invadează totul, punînd în evidență fantastica bogăție a detaliilor.

O noutate este și prezentarea frontală a unui personaj (Arnolfini), după cum tot pentru prima dată în istoria picturii occidentale este și prezentarea unei scene profane de interior, cu toate elementele specifice acestuia în epocă.

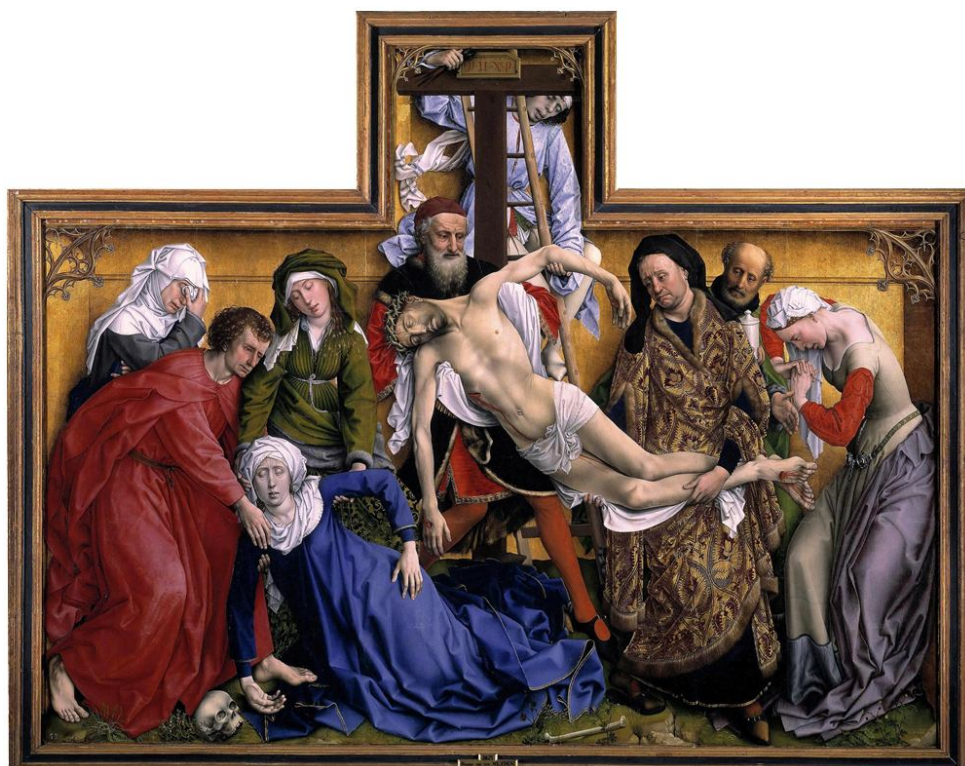
În fine, nouă este și prezentarea a două personaje reale ținîndu-se de mîna, ceea ce specialiștii apreciază ca fiind primul portret de grup din istoria picturii. Realismul portretizării este necruțător, artistul notînd cu fidelitate nu doar particularitățile ce avantajează modelele, ci și defectele lor.

Compoziția este de factură clasică, structurată în jurul unui ax central care coboară de la candelabru, prin oglindă, la cățel. Pe acest ax central converg liniile oblice care construiesc tabloul, începând cu mâinile celor doi soți.

Îmbinând un realism viguros cu narativitatea și simbolistica artei gotice, *Soții Arnolfini* este un tablou tipic pentru începuturile Renașterii din nordul Europei, care în parte au evoluat independent de cele italiene.

Rogier van der Weyden, *Coborîrea de pe cruce*

Discipol sau poate colaborator al lui Robert Campin la Tournai, admirator al lui Jan van Eyck, Rogier van der Weyden (către 1400-1464), începe prin a picta pe lemn *Madone*, precum cea păstrată în prezent la muzeul Thyssen-Bornemisza din Madrid.



Dar prima sa operă notabilă și certă este *Coborîrea de pe cruce* (Prado, 1435 sau, cel mai târziu, către 1443), a cărei atribuire este definitivă și care este atât de originală încât sînt de presupus multe alte lucrări ale lui Van der Weyden anterioare, pregătitoare ale acestei veritabile capodopere. Oricum, artistul se dovedește aici stăpîn pe o formulă stilistică personală. Pictat în ulei pe lemn pentru o confrerie din Louvain, pe dimensiuni relativ mari, 220/262 cm, tripticul a fost dezmembrat și se mai păstrează în prezent

doar panoul central, suficient însă pentru a se face o imagine satisfăcătoare pentru arta lui Van der Weyden, ajunsă la deplină maturitate. În pofida tematicii grave, tabloul este extrem de viu și de marcat de amprenta cotidianului. Pe un fond pictat în stilul goticului târziu, cu aspectul unui relicvariu aurit, este prezentată o înlănțuire de figuri pline de viață, în mărime aproape naturală, cu Isus mort în centru și Maica Domnului prăbușindu-se în stînga, în timp ce, în extrema dreaptă se află Maria Magdalena într-o postură de intensă, dar reținută trăire a durerii copleșitoare.

Noutatea este că artistul nu pictează un simplu retablu, ci integrează acestuia elemente statuare și materiale la limita realului, în spatele scenei propriu-zise.

Privitorul nu se mai află în fața unei picturi de altar, el este implicat să participe la un act sacru prin forța emoției care i se induce. Este modul inspirat în care înțelege Van der Weyden să îmbine viziunea statică a lui Campin cu vitalitatea imaginilor lui Van Eyck.

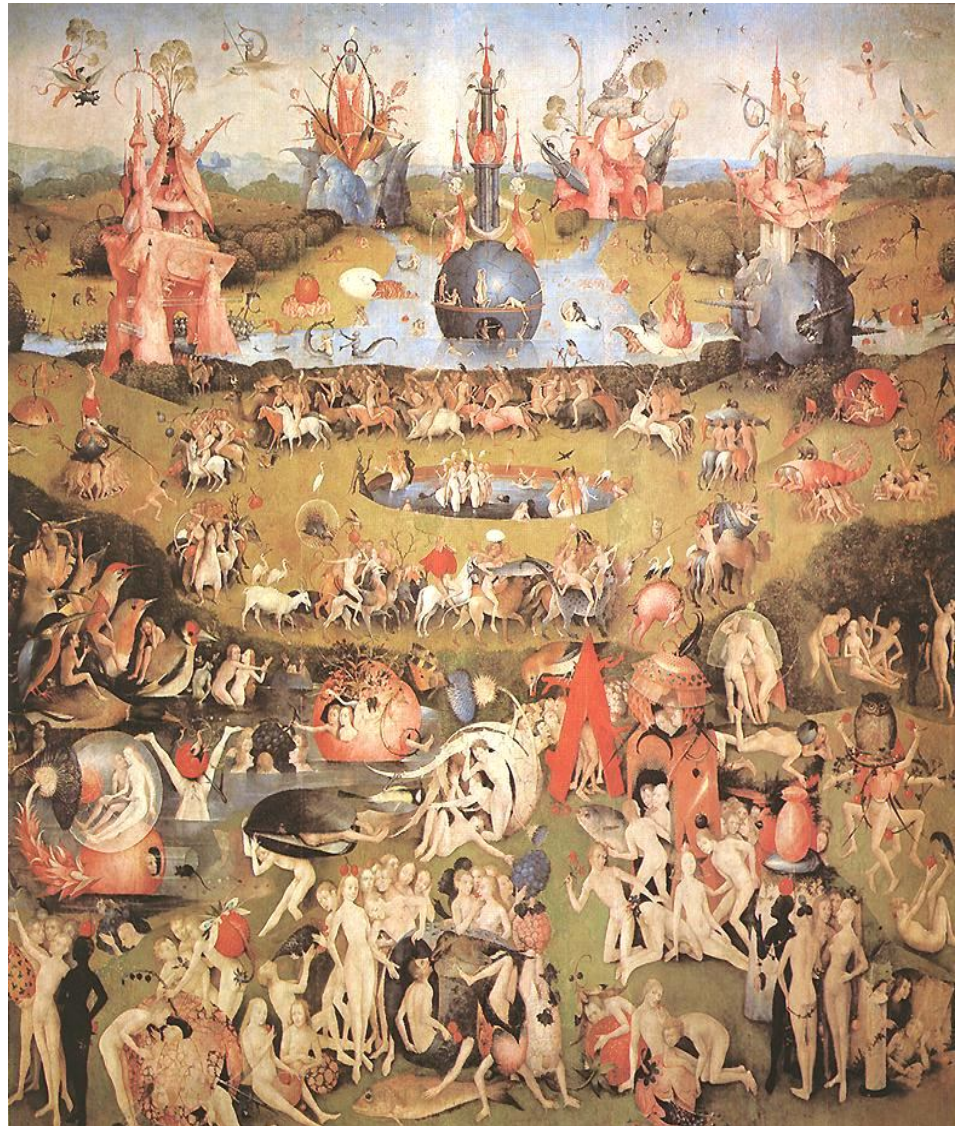
Aceeași preocupare pentru sinteză asociază ritmica alertă a șirului de figuri cu o curgere bine controlată a liniei. Personajele au oarecare volum, dar ele sînt circumscrise unui spațiu restrîns, aglomerarea lor închizînd accesul spre eventuala profunzime (pe care în alte lucrări, precum *Întîlnirea Mariei cu Elisabeta*, Rogier probează că știe să o redea, utilizînd dezinvolt perspectiva liniară).

Gesturile aproape expresioniste, corelate cu forme corespunzătoare, dezvăluie deja caracteristicile picturii viitoare a lui Van der Weyden. Paleta cromatică se bazează pe contrastul dintre albastru și roșu, primul îmbrăcînd figurile patetice ale Mariei, tînrului de pe scară, celorlalte femei, iar roșul colorează veșmintele lui Ioan și pune accente în jurul trupului lui Isus.

Compoziția este construită clasic, cu axe duble – verticală și orizontală, prima avînd ca element de bază crucea, a doua picioarele lui Isus. Deloc rigidă, compoziția este animată de mulțimea diagonalelor și mai ales a curbilor, între care se evidențiază cele două arce de cerc desenate de trupurile lui Isus și ale Mariei. În aceste condiții, nu mai regăsim simetria eyckiană și nici spațiul simfonic al acestuia.

Aceste noutăți, dar în special realismul ne-iluzionist, dinamismul compoziției și accentul pus pe exteriorizarea trăirilor prin mijloace plastice, vor influența mult pe urmașii săi (Memling, Hugo van der Goes, Petrus Christus și alții).

Hieronymus Bosch,
Grădina deliciilor, panoul central



Născut într-o familie olandeză de pictori, Hieronymus Bosch (1450-1516) manifestă din copilărie un interes pasionat pentru religie și filosofie, care se va resimți în creația sa de pictor.

Reprezentat în *Grădina plăcerilor* (ulei pe lemn, între 1505-1510, de 389/220 cm, în prezent la Prado, Madrid), acest *Paradis terestru* (chiar așa se numește voletul din stînga), în care nuditatea personajelor exprimă nuditatea adamică, era într-adevăr un ideal obsesiv pentru „Homines Intelligenti”, sectă care, prin „Cartea Spiritului”, cunoscută încă din secolul al XIV-lea, vedea în Adam o ființă neatinsă de păcat, susceptibil de a reda omului inocența inițială.

Revenirea în „paradisul terestru” urma să se producă printr-o sinteză de credințe creștine, păgîne și populare – și tocmai la această sinteză pare a face aluzie Bosch prin eterogena și izolita sa iconografie.

Ca și în cazul altor creații cu vădit conținut ideatic la origine, este cu mult mai important pentru privitorul zilelor noastre să se limiteze la o abrodare ne-istorică. Indiferent de mesajul lor inițial, operele lui Bosch rezistă în timp grație remarcabilelor lor calități de picturi pur și simplu. Remarcabil este mai întâi simțul compozițiilor, care ordonează formele și echilibrează culorile.

Remarcabilă este apoi vivacitatea scriiturii, artistul creionînd gesturi și atitudini expresive doar prin cîteva trăsături de person de o rară eficacitate. Nu în ultimul rînd, remarcabilă este capacitatea fabulatorie care permite lui Bosch, în amețitoare aglomerații de forme, să nu se repete niciodată.

În ultimă instanță, esențial este că artistul, pe de o parte, dovedește că este la curent cu descoperirile de concepție și meșteșug introduse de renașteniști, (perspectivă geometrică și atmosferică, clar-obscur etc.), pe de altă parte el le aplică în mod creator, le încalcă ori de cîte ori i se pare necesar pentru a obține expresia dorită: proporțiile obișnuite sînt bulversate (păsări și fructe gigantice fac ca omul să pară minuscul), dimensiunile și relațiile terestre nu mai au curs, peisajele se compun din planuri mișcătoare, amenințînd să deschidă abisuri apocaliptice, nimic nu pare a avea un loc în spațiu bine precizat, sus și jos se confundă, ideea de viziune realistă – scumpă italienilor în epocă – este complet bulversată.

Privit prin prisma artei contemporane, Bosch este un artist modern prin înverșunarea sa de a răstălmăci principii și reguli ce amenință să devină canoane.

Nu întîmplător a fost revendicat ca precursor de onirici și de suprarealiști, de expresioniști și de pictura fantastică, metafizică etc.

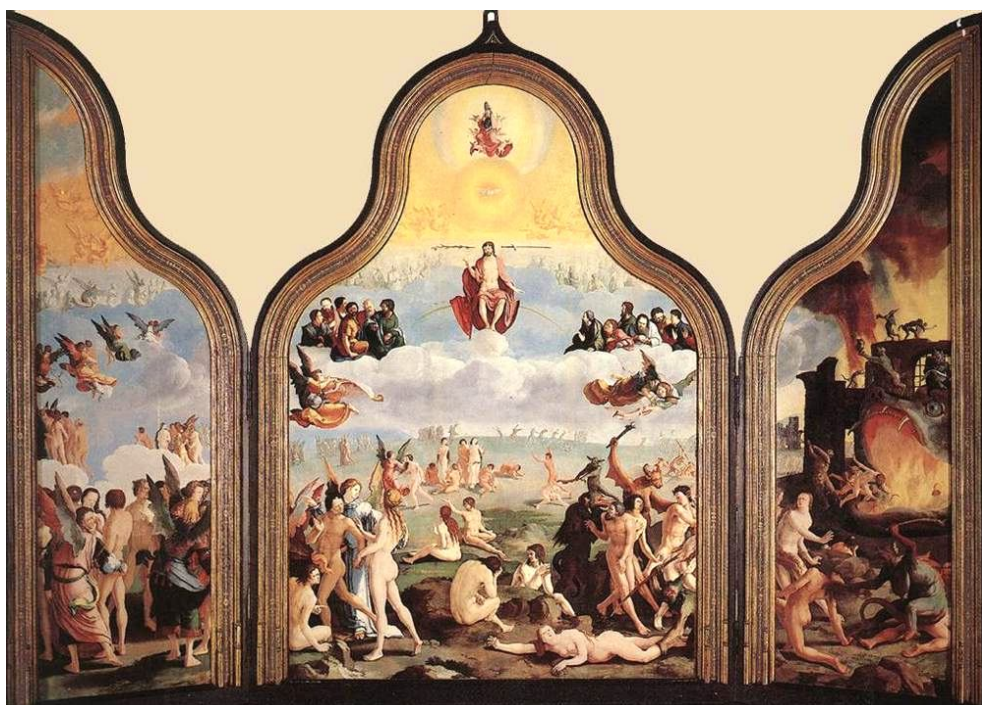
Merite importante are Bosch și în planul tehnicii. Cum arată Robert Genaille, el a fost un maestru al „grisaille”-ului, pe care îl reînnoiește susținându-l cu tușe de ocru, de brun închis, de verde, de carmin.

În acest fel, el ajunge la o poezie picturală, axată pe valori: nuanțele rare și fine, griurile luminoase și limpezi, precum și petele tonale intense capătă în arta sa toată puterea lor de expresie și farmec.

Compoziția rămâne oarecum medievală, înrudită cu schemele practicate de obicei în miniatură și tapiserie, dar viziunea asupra spațiului este modernă, pictorul compunând atât prin culoare cât și prin linie.

Lucas van Leyden, *Judecata de apoi*

Olandezul Lucas van Leyden (cca 1490-1533) este unul din primii pictori care abordează direct pictura de gen. Între 1510-1520, el realizează o serie de lucrări cu subiecte foarte libere, precum *Jucătorii de șah* (Berlin) și *Jucătorii de cărți* (Wilton House, Dunsany Castle).



Capodopera sa este însă tot o lucrare pe temă religioasă, *Judecata de apoi* (executată în 1527, după Genaille, dar, după Châtelet, abia prin 1536-1537, Stedelijk Museum, Leyda), un triptic în ulei pe lemn, care frapează prin amploarea planului compozițional, puritatea coloritului și aspectul aproape imaterial al figurilor, scăldate într-o lumină ireală și aflate în cele mai variate poziții, fapt care dovedește că artistul era mai interesat de problemele studiului anatomic al corpului uman decât de tema biblică.

Închis, tripticul înfățișează apostolii Petru și Pavel, pe fondul unui admirabil peisaj marin construit în perspectivă liniară, deși în tabloul central al tripticului deschis precumpănește perspectiva montantă.

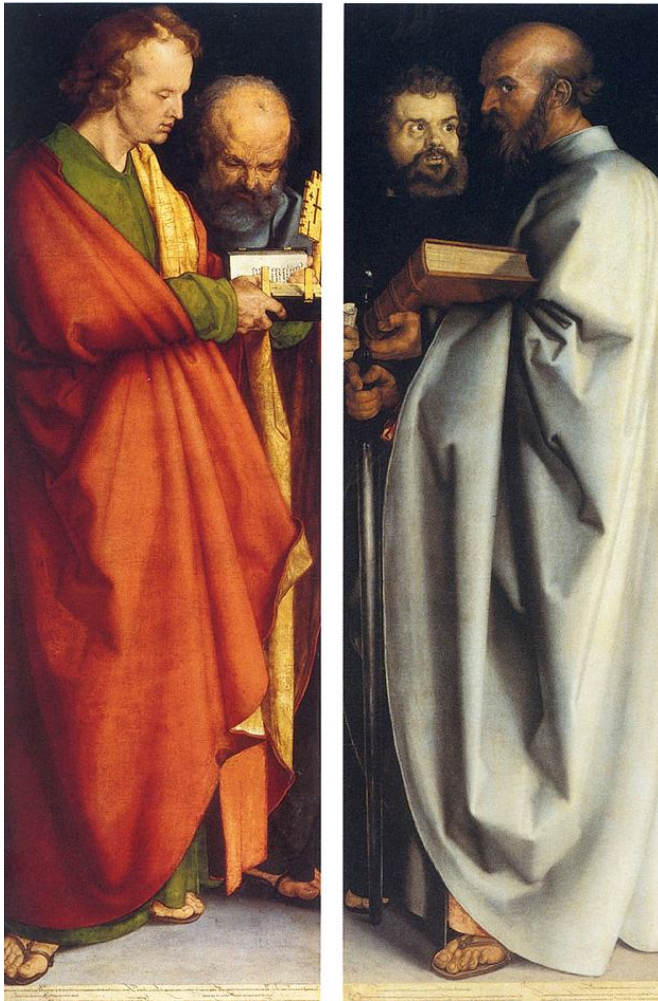
Lucas a ajuns să aibă un renume mondial datorită gravurilor sale. Înzestrat cu o mare capacitate de invenție, el a ilustrat numeroase subiecte biblice și din istorie sau din viața cotidiană, dar, cum se vede și în *Judecata de apoi*, temele religioase nu se deosebesc formal de cele domestice.

Stilistic, Lucas este desigur un „manierist”, dar de o factură aparte, în care aportul măștrilor italieni nu este nicidecum unul de prim plan, mai vizibile fiind influențele lui Dürer și Jan Gossaert.

Originalitatea sa constă în adaptarea temei religioase – Judecata de apoi – la un stil narativ propriu picturii de gen.

Albrecht Dürer, *Cei patru apostoli*

Cu o formație inițială în Germania, Dürer (1471-1528) studiază temeinic arta renașcentistă italiană (Bellini, Leonardo, Mantegna), realizând o originală sinteză între tradițiile artei nordice și înnoirile italienilor contemporani lui.



Pictate pe lemn (în 1526), pentru hotelul orășenesc din Nürnberg, aceste tablouri au fost receptate drept capodopere ale artei portretului de la sfârșitul Evului Mediu german. Lucrate în tehnica uleiului și având dimensiuni de 215/76 cm fiecare panou, tablourile se află în prezent la Alte Pinakothek din München. Aflat la apogeul carierei sale de artist, Dürer sintetizează aici vasta sa experiență de portretist începută încă din 1496, când face portretul prințului elector de Saxonia, Friederich cel Înțelept, și cu autoportretele sale din anii 1493-1500.

Este sigur însă că, prin aceste tablouri, Dürer exprima prin culoare criza religioasă în care, cum atestă documentele, intrase prin 1519, când învățăturile lui Luther începuse să tulbure apele bisericii catolice. Prezentînd în prim plan pe apostolul Ioan, a cărui Evanghelie era favorizată de către reformatori, și pe apostolul Paul, preferat de toți protestanții, Dürer lua poziție în favoarea lui Luther, în aprinsele dispute religioase ale epocii. Caz mai rar, religiozitatea nu l-a împiedicat să fie un pasionat cercetător al naturii și al anatomiei umane îndeosebi.

Din punctul de vedere al limbajului artistic, acesta atinge culmea clasicismului, cu forța expresiei și seninătatea sa specifică, frapante prin comparație cu unele lucrări de început, precum *Plîngerea lui Isus* din 1500 (A. P., München). Cele patru personaje sînt reprezentate în mărime ușor peste cea naturală, ceea ce accentuează prestața lor statuară. Monumentalitatea apostolilor este sporită și de amploarea robelor lipsite de orice element decorativ și desfășurate larg pînă la pămînt, volumele cu consistență fiind evidențiate de efectele lumină-umbră și prin modularea culorii.

Proiecția pe un fundal foarte întunecat face ca toate cele patru personaje să pară a fi în același plan, impresie întărită de eliminarea aproape cu totul a perspectivei liniare. Dar, simplificată prin construcție, compoziția este complicată de Dürer prin diversificarea vîrstei celor patru personaje, fapt care dă posibilitatea artistului să-și probeze cunoștințele de anatomie. În același scop, fiecare personaj are o altă expresie, fapt care deschide unghiul interpretărilor psihologice.

Cromatică simplificată lasă și ea impresia că avem în față două statui, contrastul cald-rece (și mai ales cel roșu-verde) conferind compoziției monumentalitate.

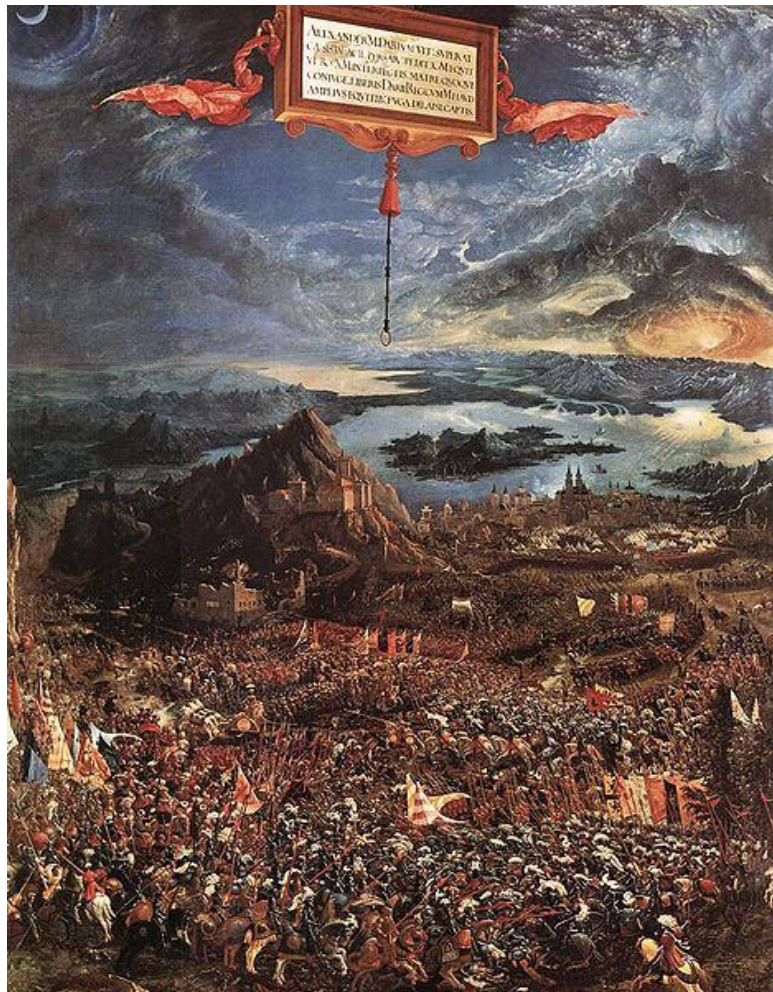
Preocupat de timpuriu de arta portretului, Dürer a adus o contribuție majoră la evoluția acestui gen, mai exact, la geneza portretului tipic pentru Renaștere. În afară de autoportrete, repere ale creației sale în acest sens sînt portretele în mărime naturală ale împăraților Carol cel Mare și Sigismond

(1509, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg), cele două portrete ale împăratului Maximilian (unul la K.M. , Viena, altul la G.M., Nürnberg) și seria capodoperelor din ultimii ani ai vieții, precum portretul lui Bernhart von Resten (1521, G.S., Dresda), cel al umanistului Willibald Pirckheimer (Prado), al senatorului Hieronymus Holzschuher 1526, (Dahlem, Berlin) sau al lui Johann Kleberger (K.M., Viena).

Atât în portrete cât și în autoportrete, Dürer exprimă noua concepție despre raportul om - Dumnezeu, specifică Renașterii mature. Departate de a se mai considera un simplu instrument prin care Dumnezeu își afirmă neconținut forța creatoare, ca în Evul Mediu, omul renascentist în general și artistul în special devine conștient de propria capacitate creatoare și ca atare el poate ocupa singur întreg spațiul unui tablou sau poate ocupa centrul unui tablou mai complex iconografic.

Albrecht Altdorfer, *Bătălia lui Alexandru*

Interesul lui Altdorfer (1480-1538) pentru motivele arhitectonice plasate în plină natură se accentuează în *Cina cea de taină* (1517, S.M., Regensburg) și mai ales în *Suzana la baie și pedepsirea calomniatorilor* (1526, A.P., München).



Artistul îmbină aici înclinația sa de redare meticuloasă, cu lupa chiar, a vegetației îmbelșugate cu geometrizarea la fel de migăloasă a unor sofisticate construcții arhitectonice, inspirate din realitate și, în același timp, prelucrate în direcția fantasticului.

Contrastul puternic dintre ordinea severă a arhitecturii și superba spontaneitate a naturii, cu o notă „tașistă” în cazul norilor, devine adevăratul subiect al acestor lucrări. Se poate aprecia că Altdorfer a resimțit nevoia picturalului pur pentru că nu numai tema devine un pretext pentru orchestrații cromatice, dar inclusiv natura și arhitectura, cu alte cuvinte, toate elementele iconografice ale compoziției.

Apogeul artei lui Altdorfer este considerat tabloul *Bătălia lui Alexandru* (sau *Alexandru învinge pe Darius la Arbela*, 1529, A.P., München), grandioasa alegorie a puterii, realizată la comanda ducelui Wilhelm al Bavariei. S-a spus că este prima vedere panoramică a unei bătălii, interpretată pe un plan artistic major. Tabloul este mult mai mult decât atât, pentru că reprezintă în același timp și o vedere panoramică a naturii, incluzând în plus și o vedere iarăși panoramică a unui peisaj urban lucrat cu lupa (ca și stofajul, de altfel, cu toate accesoriile bătăliei).

Pe o suprafață de numai 158/120 cm, în tehnica ulei pe lemn, artistul reușește să figureze cele două armate nesfârșite cu soldați călări sau pedestri, reprezentați realist în prim plan și tot mai sumar în planurile îndepărtate, pînă devin niște puncte minuscule, după procedeul impresionist de peste trei secole și jumătate. În plus, el găsește loc pentru masivi muntoși, cetăți, edificii civile, corturi de război, un amplu peisaj marin, și un și mai amplu peisaj de văzduh cu nori răvășiți de fîn, lună nouă și soare în amurg. Iar aceasta, fără să se creeze impresia de supraîncărcare, ochiului oferindu-i-se ample spații deschise în care poate rătăci fără constrîngerii. Explicația performanței este unghiul de privire extrem de sus plasat și desăvîrșita unitate a spațiului obținută în special prin trecerea imperceptibilă a culorilor una în alta.

Senzația de dinamism exacerbat este dat nu numai de amețitoarea învâlmășeală a liniilor, ci și de infinitezimala întrepătrundere de tonuri calde (roșu-oranj) și reci (albastru-verzui), în vasta scenă a bătăliei propriu-zise, și de „eroica” bătălie pe care o duce roșul-oranj al soarelui spre asfințit cu nenumăratele nuanțe de albastru-verzui al cerului pîndit de întuneric, în jumătatea de sus a tabloului.

Afirmînd că Altdorfer este primul mare colorist german, Robert West avea în vedere îndeosebi această veritabilă demonstrație de

virtuozitate coloristică din *Bătălia lui Alexandru*, pe care o percepe mai întâi ca peisaj și în rîndul al doilea ca bătălie.

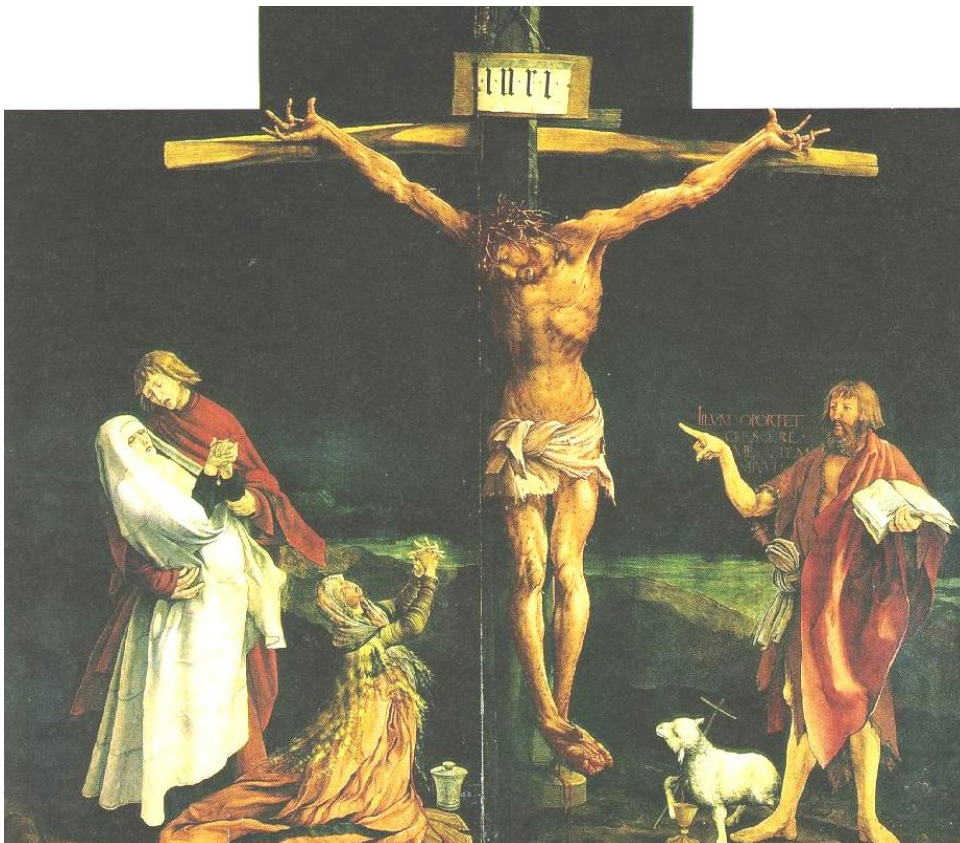
Trebuie adăugat însă că, în ciuda șocului resimțit de privitor în fața sugestiei percutante de bătălia apocaliptică, la o analiză rece se vede limpede că, în fapt, artistul acordă egală importanță armatelor, apelor mării, norilor de pe cer, munților, clădirilor – toate acestea devenind pretexte pentru libera desfășurare a talentelor sale de colorist.

Dar principala noutate a tabloului lui Altdorfer iese în evidență comparînd aceasta lucrare cu cele ale predecesorilor. Dacă la Paolo Uccello (*Bătălia de la San Romano*) sau Pierro della Francesca (*Bătălia lui Heraclius contra lui Cosroes*) aproape întreg spațiul este consacrat luptelor corp la corp ale soldaților, la Altdorfer luptele terestre par copleșite de luptele stihilor, luptele dintre lumină și întuneric. Nu este împlător faptul că, în tablou, apar în același timp și soarele și luna: cele două surse de lumină atacă din tot atîtea unghiuri tenebrele, asigurînd astfel echilibru între clar și obscur. Acest procedeu, al combinării de două sau mai multe surse de lumină în același tablou, cu scopul de a diferenția efectele luministice, se regăsește și în alte lucrări ale lui Altdorfer, de pildă în *Retablul lui San Florian* din 1511.

Prin inventivitatea pusă la lucru în peisajele cu forțele naturii dezlănțuite, cu clădiri asaltate de vegetații cotropitoare, prin limbajul său plastic exuberant și prin predilecția pentru personaje dramatice, Altdorfer este receptat adesea ca unul dintre precursorii sensibilității romantice. Partea de sus a imaginii, cu turbulențele cerului care generează dramatice efecte de lumină, umbră și culoare, amintește izbitor de *Ploaie, abur și viteză* a lui William Turner.

Mathias Grünewald, *Răstignirea*

Exponent al goticului târziu german, dar cu inovații formale și picturale moderne, Grünewald (1460/1480-1528) se singularizează printr-un realism expresionist care îl consacră drept precursor al expresionismului din secolul al douăzecilea.



Retablul din Isenheim este considerat în prezent capodopera lui Grünewald (azi la Museum Unterlinden, Colmar).

Pictat la fața locului, foarte probabil între 1513-1515, retablul are o lățime totală de 8m și o înălțime maximă de 6m. Tehnica – ulei și tempera pe lemn.

Închis, retablul înfățișează *Răstignirea*, compoziția desfășurându-se pe ambele panouri centrale și rămânând clasică în pofida ușoarei decentrări prin plasarea corpului lui Isus mai la dreapta față de axa verticală.

Cînd obloanele sînt deschise se văd , de la stînga la dreapta, trei scene distincte: *Bunavestirea*, *Nativitatea și concertul îngerilor*, *Învierea*. Caz foarte rar, panoul central al retablului deschis se deschide și el, lăsînd să se vadă partea sculptată-statuile sfinților Augustin, Anton și Ieronim, iar la nivelul predelei, busturile lui Isus și ale celor doisprezece apostoli. Retablul este specific goticului germanic, cu îmbinarea picturii și sculpturii, dar aici sculptura se reduce la cîteva reliefuri. Reprezentarea personajelor urmează tradiția iconografică a goticului tîrziu, cu unele modificări privind viziunea picturală.

Voleții, în număr de patru, nu mai sînt dirijați, ca în perioada gotică, în mici secțiuni izolate, fiecare reprezentînd o secvență din istoria unui sfînt: fiecare volet prezintă un sfînt care acoperă aproape întreaga suprafață picturală (Sfîntul Anton și Sfîntul Sebastian).

Din punct de vedere iconografic, dar și față de tradiție, *Răstignirea* (sau *Crucificarea*) este și ea sensibil simplificată : în afară de Isus răstignit pe cruce, care ocupă partea centrală a imaginii, vedem pe Ioan Botezătorul în dreapta, arătînd Mîntuitorul cu un gest insistent, și, în stînga, Sfîntul Ioan Evanghelistul susținînd-o pe Maria care se prăbușește, iar la picioarele acesteia este figurată, exagerat de mică, păcătoasa Maria Magdalena, îngenunchiată și cu mîinile ridicate spre Isus. Prezența lui Ioan Botezătorul în scena Răstignirii conferă o dimensiune suplimentară calvarului, accentuînd ideea mîntuirii prin sacrificiul Fiului lui Dumnezeu, idee accentuată de scena *Punerii în mormînt*, ilustrată sub *Răstignire*, pe predelă.

Ca și în celelalte scene ale polipticului, în *Răstignirea* este remarcabilă extraordinara forță emoțională, degajată mai ales de corpul lui Isus cu picioarele contorsionate și bustul deformat de durere, ca și de capul atîrnînd inert și cu o zguduitoare expresie de deznădejde împietrită pe chip. Din punct de vedere plastic, dramatismul scenei este sugerat de contrastul puternic dintre fundalul negru și albul presărat în pete mai mari (veșmintele Mariei) sau mai mici (cartea din mîna lui Ioan Botezătorul), ca și de accentele de roșu răspîndite deasemenea pe întreaga suprafață a compoziției. Cromatic, alternează zone dense cu altele translucide. Lumina este și ea diferențiată – solară în cazul zonei în care se află Maria, lunară în cazul lui Isus și al lui Ioan Botezătorul, fapt care, cu siguranță, are conotații simbolice, dar plastic accentuează complexitatea compoziției.

În scena centrală a retablului deschis, *Nașterea și Concertul îngerilor*, ni se prezintă numeroase caracteristici medievale care simbolizează fecioria, precum coroana de trandafiri fără spini, sticla traversată de lumină (metaforă a „imaculatei concepțiuni”) și grădina închisă (hortus conclusus).

Hans Holbein cel Tânăr, *Hristos în mormânt*

Cel mai important dintr-o adevărată dinastie de pictori germani renașcentiști, Hans Holbein cel Tânăr (1497/1498-1543) asimilează indirect noutățile introduse de renașcentiștii italieni, fără a se rupe de tradiția nordică (Lucas Cranach, Altdorfer, Grünewald și alții).

Pe linia realismului rece german, ilustrat anterior și de Grünewald, Holbein ajunge la cele mai violente efecte expresive în scenele cu *Patimile* și mai ales în *Hristos în mormânt* (pictat în ulei pe lemn, în anii 1521-1522 și aflat acum la Kunstmuseum din Basel).



În viziunea lui Holbein, imaginea lui Hristos nu mai păstrează absolut nimic din natura sa divină.

Doar rănilor de la mâini, picioare și de sub coastă sugerează că acest cadavru este al lui Isus. În rest, privitorului i se prezintă imaginea crudă a unui corp omenesc devastat de suferințe groaznice și însemne ale morții. Mai mult, pentru a-i sublinia omenescul, Isus mort este scos din context și prezentat în spațiul meschin de 2 m lungime și 0,30 m înălțime.

Realismul neîndurător al acestei opere a fost magistral subliniat de Dostoievski: „aici apare într-adevăr cadavrul unui om care a suferit suplicii cumplite înainte de a fi fost răstignit, care a fost lovit, schingiuit, torturat de soldați, bătut de mulțime atunci când își purta crucea, în sfârșit, care a îndurat vreme de șase ceasuri... înspăimântătorul chin al răstignirii... fața este tumefiată, acoperită cu vînătăi și răni sîngeroase, oribile; ochii căscați, cu pupile piezișe; albul enorm al ochilor încremeniți și cu luciri sticloase” (citată după Victor Ieronim Stoichiță, „Efectul Don Quijote”, Humanitas, București, 1995). Cu tabloul lui Holbein, viziunea naturalistă opusă de germani reprezentării bizantine a morții lui Dumnezeu-Fiul, atinge punctul extrem. Semnificativă este caracterizarea dată de un contemporan al său

acestei capodopere de factură veristă: „ imaginea unui mort purtând titlul de Isus Hristos Rex Judaeorum”(Histoire générale de l’art, Ed. É. Mâle, 1950).

Redată cu o minuție fotografică, realitatea fizică a morții este indiscutabil respingătoare. Complet detașat de problematica religioasă a morții lui Isus, Holbein este preocupat doar de latura estetică a creației artistice: o realitate urâtă poate inspira o reprezentare frumoasă fără ca ea să fie înfrumusețată. Disjunția frumos-urât aplicată realității ca motiv nu este aceeași ca disjunția frumos-urât cu privire la opera de artă inspirată de motiv. Dacă facem abstracție de ceea ce reprezintă opera și percepem doar formele și culorile care o compun putem constata cu surprindere că ne place sau, cel puțin, că opera are meritul de a vizualiza cu maximă obiectivitate ipostaza de groază prin care știm din cărți că a trecut Isus. Această accentuată obiectivitate nordică se împletește însă, în portrete, cu noblețea idealizantă împrumutată poate de la italieni, cum s-a spus adesea, ori pur și simplu impusă de la sine de prestigiul aparte al modelelor – mai toate celebrități ale timpului: Erasmus, Thomas Morus, Henric al VIII-lea, ambasadori, membri ai familiei regale engleze.

Așa se explică, în bună parte, caracterul universal al artei sale din faza deplinei maturități, axată vădit pe idealul echilibrului clasic, pe sinteza dintre decantarea italiană a structurilor formale și simțul acut al observației nordicilor, dintre grația formelor rafinate și expresivitatea deformărilor temperate. Cu Holbein cel Tânăr, arta germană se desprinde pe deplin de goticul târziu, intrând cu adevărat în noua fază de evoluție, renașcentistă.

Pieter Bruegel, *Vânători pe zăpadă*

Influențat în primele opere de arta flamandă și, mai târziu, de renașcentiștii italieni, Pieter Bruegel cel Bătrân (cca 1525-1569) se impune totuși, în cele din urmă, ca un descendent al olandezului Hieronymus Bosch, într-o notă profund originală. În peisaje cu multe personaje și diverse detalii, artistul amuză spectatorul cu scene țărănești și proverbe populare.



Începînd cu lucrările din 1565, se constată o viziune mai modernă asupra spațiului figurativ și o preocupare pentru construcția sintetică a imaginii, pentru forța expresivă a culorii. Din acest an datează *Vânători pe zăpadă*, pictată în ulei pe lemn, de 162/117 cm, aflată în prezent la Viena (Kunsthistorisches), făcînd parte din seria Anotimpurilor.

În *Vînători pe zăpadă* este eliminată complet impresia de aglomerare haotică, nimic nu mai este pus la întîmplare, rigoarea compoziției este primul aspect care ne frapează.

Reduse drastic, verticalele și orizontalele vertebreează suprafața picturală cu autoritate, iar formele reprezentate de vînători, arbori și cîini se detașează tranșant de fondul alb al zăpezii, constituindu-se într-un joc de curbe și volume aplatizate la limita decorativului. Unghiul de privire este plasat la fel de sus ca și altădată, dar dispunerea planurilor în profunzime nu mai are aspectul unor registre tranșant disociate în succesiunea lor. Prin perspectiva liniară perfect stăpînită, artistul obține o adîncime a peisajului rar întîlnită.

Ansamblul are un plus de realism, peisajul fiind tipic olandez și putînd fi chiar identificat, deși elementul fantastic nu este eliminat, ci doar sensibil deplasat spre limita poeticului botticellian. Bruegel este între primii artiști care acordă cotidianului aceeași importanță acordată temelor religioase, de unde renumele de realist al cotidianului.

Nouă în preocupările pictorului este, în întreg ciclul *Anotimpuri* și în următoarele lucrări, atenția acordată efectelor de lumină – strălucitoare în *Vînători pe zăpadă*, intensificată de contrastul puternic dintre negru și alb, absorbită și reflectată de verdele și auriul cîmpului în *Secerișul*, crepusculară în *Zi întunecată*, sumbră și misterioasă în *Predica sfîntului Ioan Botezătorul* (Szepmuveszeti Muzeum, Budapesta), stinsă în *Parabola orbilor* etc.

Cromatic, artistul mizează acum pe contraste și mai ales pe forța de expresie a unei dominante într-o gamă restrînsă – albul în *Vînători pe zăpadă* și *Numărătoarea din Betleem*, ocrul în *Turnul Babel* (1563, Kunsthistorisches Museum, Viena), violetul subtil în *Parabola orbilor* etc.

Prin *Vînători pe zăpadă*, Bruegel marchează un punct de cotitură în istoria peisajului, datorită îndeosebi capacității remarcabile de redare a atmosferei acestui anotimp – calitate care se regăsește în multe peisaje ale sale (vezi, de exemplu, *Recensămîntul de la Betleem*, Muzeele Regale de Arte Frumoase, Bruxelles).

Pieter Bruegel, *Parabola orbilor*



Parabola orbilor (originalul se află la Capodimonte, iar copia la Luvru) este pictată în 1568, în tehnica tempera pe pânză, 86/154 cm, fiind concepută ca o ilustrare a avertismentului lui Isus: „Dacă un orb conduce alt orb, ei vor cădea împreună în groapă” (Evanghelia după Matei, 15.14). Un grup de șase orbi, înălțuiți cu ajutorul bastoanelor, înaintează inexorabil spre gârla în care conducătorul grupului este deja prăbușit.

Neașteptat este aici faptul că Bruegel nu s-a limitat să figureze cele șase personaje cu ochii închiși. Animat de un realism implacabil, el s-a documentat cu o minuție excesivă și a disociat cinci tipuri de cecitate diferite din punct de vedere clinic (în limbajul de astăzi este vorba de leucom, atrofie a globului ocular, ochi scos etc.). Manifestă și în alte lucrări, această grijă pentru exactitatea redării deformărilor provocate de o maladie este cu atât mai semnificativă în cazul orbirii, care nu era mai deloc cunoscută de către medicina timpului.

Din punct de vedere compozițional, dominantă este diagonală care coboară din stînga sus spre colțul din dreapta jos, diagonală pe care sînt poziționați cei șase orbi. De la primul orb, deja căzut în poziție orizontală, pînă la ultimul, care este în picioare, fiecare personaj are o înclinație tot mai

accentuată, ceea ce imprimă compoziției un dinamism dramatic, sporit și de bastoanele orbilor care, de asemenea, au înclinații diferite.

Ca de cele mai multe ori, Bruegel plasează scena într-un peisaj dominat de natură, dar în care apar și elemente de arhitectură, între care o biserică. Artistul are astfel prilejul să-și probeze cunoștințele solide de organizare a spațiului în perspectivă liniară.

Alternând construcția în desen cu cea în culoare, Bruegel îmbină viziunea realistă cu invențiile sale fantastice cerute de temă. Astfel, ambianța este un sat care a și fost identificat datorită fidelității cu care a fost redat (în special biserica), anume Pede Santa Anna din împrejurimile Bruxellesului. Dar nici unul din locuitorii satului nu apare în imagine, doar acest șir de orbi care, în fapt, simbolizează populațiile din toate timpurile care s-au lăsat conduse spre dezastru de conducători orbi.

Cu alte cuvinte, este vorba de o dramă, redată plastic și prin roșul sîngeriu care, atît de nefiresc, acoperă pămîntul pe care calcă orbii. Altfel, factura pensulației este îngrijită, chiar dacă pictorul lasă deliberat mici urme de penson într-o textură care alternează zone dense cu altele diluate.

Difuză în lumea terestră și foarte clară deasupra orizontului, lumina aduce un alt accent în sublinierea dramei, a opoziției dintre lumea pămîntească, a tenebrelor, și universul ceresc, al luminii atotputernice. Această opoziție între contrarii pe planul expresiei se regăsește, de altfel, în cele mai multe lucrări ale lui Bruegel: opoziția dintre post și carnaval, viață și moarte, veselie și tristețe etc.

El Greco, *Înmormântarea contelui de Orgaz*



Domenicos Theotocopoulos, pe numele său adevărat, se naște în Creta, pe la 1541, și moare la Toledo, în 1614, după ce a ucenicit la Veneția

cu Tițian și Tintoretto (1568-1570), a lucrat la Roma (1570-1577) și mai ales la Toledo.

Capodopera lui El Greco este considerată de regulă *Înmormântarea contelui de Orgaz*, probă grăitoare a fanteziei vizionare mulțumită căreia artistul s-a detașat decisiv de orice reziduuri ale culturii sale renascentiste (cu excepția elementelor manieriste).

Pictată în ulei pe pânză pentru capela funerară a contelui de Orgaz de la biserica Santo Tomé din Toledo, unde se află și în prezent, *Înmormântarea contelui de Orgaz* este o lucrare impunătoare, lată de 360 cm și cu înălțimea de 480 cm (latura de sus este în semicerc). Începută în primăvara lui 1586, la comanda preotului de la Santo Tomé, execuția operei a durat mai bine de doi ani.

Subiectul tabloului este unul neobișnuit, dar foarte potrivit pentru înclinația lui El Greco spre fantazări mistice. Conte de Orgaz fusese în fapt un mic nobil din Toledo care, după o viață marcată de generozitatea pentru instituțiile religioase locale, murise în 1323. Potrivit legendei, la înmormântarea sa ar fi avut loc un miracol – în momentul precedent punerii corpului în cavou au apărut sfinții Ștefan și Augustin, care au efectuat ei înșiși operațiunea respectivă. Pus în temă, El Greco a semnat și un contract în care se precizau cu lux de amănunte elementele pe care le comporta reprezentarea funeraliilor lui Gonzalo de Ruiz, conte de Orgaz: artistul urma să picteze scena în care „preotul parohiei și alți ecleziarhi rostesc rugăciunile și se pregătesc să pună în mormânt pe Don Gonzalo de Ruiz, moment în care sfinții Augustin și Ștefan coboară din cer pentru a înhuma corpul acestui gentilom, unul ținându-l de cap, altul apucând defunctul de picioare și plasându-l în cavou. Trebuie, în jurul acestei scene, să se vadă numeroși spectatori și, pe deasupra acestora, prin cerul deschis, să se vadă Gloria divină”.

Din punct de vedere compozițional, este de observat mai întâi că El Greco a urmat cu strictețe prescripțiile din contract. El operează acea diviziune a tabloului pe verticală, delimitând în partea de jos, „înmormântarea” și în partea de sus „Gloria cerească”. Respectarea acestor instrucțiuni explică și abundența detaliilor realiste din partea de jos a tabloului, lucru neobișnuit, altfel, în creația lui El Greco. Artistul reprezintă, în centrul tabloului, jos, mortul îmbrăcat în armura sa meticuloasă redată și, la fel de meticulos, pictează somptuoasele veșminte ale celor doi sfinți. Cu aceeași grijă sînt redată și gulerașele infinit vălurate ale numeroșilor participanți la înmormântare.

În schimb, partea de sus a tabloului redă artistului libertatea de a se desfășura în stilul său predilect, cu deformări anatomice, poziții complicate, voaluri fluturânde, culori ireale etc. – elemente tipice pentru stilul manierist în care se înscrie opera de maturitate a artistului. Efectul dinamic al registrului superior, accentuat de diversitatea curbelor, contracurbelor și oblicelor, contrastează cu impresia de static dată de orizontale și verticale registrului inferior: viața spirituală se opune morții fizice.

Disociind cele două registre (terestru și celest) și tratându-le diferențiat, El Greco reușește să asigure, totuși, un caracter unitar întregii compoziții, exploatând în acest sens cu multă abilitate acordurile și contrastele cromatice. Este una din primele opere de acest gen, care se va impune ulterior ca formulă.

Valoarea lucrării este dată, însă, de caracterul original al formelor și culorilor la care recurge artistul. Forța viziunii sale se exprimă în invenția unui spațiu care se dispensează de orice arhitectură și de orice peisaj pentru a sugera impresia de profunzime. De sus în jos, formele se desfășoară și se întrepătrund, siluetele lungi și grațioase se profilează printre norii care par niște perdele sfîșiate și involburate de vînt. Renunțînd la tipologia musculoasă a figurilor de inspirație michelangeolească din lucrări precum *Trinitatea*, pictorul dă siluetelor aspectul unor flăcări pîlpîind (în registrul celest) sau le învâluie în ample veșminte neobizantine.

Eliminînd complet perspectiva și spațiul tridimensional, cele două registre ale compoziției se aștern direct pe un fundal întunecat, astfel încît lumina se manifestă sub forma unor ecleraje fantastice care, din punct de vedere plastic, sporesc unitatea compoziției, iar în planul expresiei aduc o notă în plus de supranatural și fantastic.

O notă de viguroasă noutate definește paleta cromatică folosită în această *Înmormîntare*. Pe acel fond de negru profund, se detașează contraste violente, accentuate de zig-zag-urile luminii albe formate de gurile spectatorilor, cu ecouri în întreaga imagine, ca și de suprafețele pictate în nuanțe de galben și oranjuri eclatante.

Surprinzător în aparență, multe din chipurile alungite în stil manierist din registrul terestru sînt ale unor personaje reale din Toledo. Chipul soției este împrumutat sfîntului Ștefan, copilul care arată cu mîna miracolul este chiar fiul pictorului, iar acesta din urmă apare el însuși în partea de sus a grupului de spectatori.

Portretistica a reprezentat, de altfel, o preocupare constantă în cariera lui El Greco, concretizată în adevărate capodopere, precum portretul poetului Gongora sau cel al marelui inchiizitor Nino de Guevara. Se știe, pe

de altă parte, că mulți dintre sfinții reprezentați de El Greco erau în realitate portrete după modele vii (*Sfântul Ieronim*, National Gallery, Londra, *Sfântul Luca*, Toledo, *Sfântul Filip*, Metropolitan Museum, New York).

El Greco, *Vedere din Toledo*

O nouă fază a creației lui El Greco debutează prin 1600. Culorile sînt din nou luminoase, iar repertoriul cromatic se lărgeste. Predilecte devin episoadele fericite care ilustrează răscumpărarea omenirii prin kenoza lui



Dumnezeu-Fiul, dar nu lipsesc nici scenele din viața domestică (pictura de gen) sau teme istorice.

Artistul păstrează însă același mod de organizare a suprafeței, cu spațiul comprimat pînă la limita bidimensionalului și cu același unghi de privire asupra personajelor plasat foarte jos, unghi care le alungește fără să le confere însă monumentalitate. Ilustrativă în acest sens este celebra *Vedere din Toledo* (către 1607, Metropolitan Museum, New York), în care orașul este reprezentat într-o atmosferă misterioasă, de furtună rău prevestitoare.

Compoziția este structurată din mici volume cubice și alte forme geometrice, cu o extraordinară siguranță a pensului, prefigurînd arta lui Cézanne din versiunile geometrizzante ale *Muntelui Saint-Victoire*.

Viziunea este parțial realistă, reperele arhitectonice ale orașului sînt respectate cu strictețe ca amplasament și aspect general, dar clădirile sînt redade direct în culoare, într-o pensulație energică prevestind maniera impresionistă. Cromatic, predomină un roșu de magmă vulcanică acoperind toate formele de relief, care conferă imaginii o atmosferă fantastică. Ireale sînt și culorile norilor și ale cerului care se vede prin spărturile norilor.

Lumina nu are o sursă bine localizată, pare mai curînd că răzbate din spatele tabloului, generînd efecte de strălucire și matități. Nu există umbre propriu-zise, ceea ce face ca spațiul, în ciuda unei ușoare perspective liniare, să se comprime ca și atunci cînd scena este plasată pe un fundal întunecat.

S-a invocat adesea și o circumstanță mai prozaică, astigmatismul de care ar fi suferit. În realitate, la originea stilului său se află o opțiune estetică și mijloace de expresie picturale.

Climatul mistic din Toledo a putut facilita evoluția sa în sens manierist, dar formele artistice de această factură le-a cunoscut bine El Greco încă la Roma, ele decurgînd din creația ultimă a lui Michelangelo și fiind curent practicate, în anii șederii grecului la Roma, de către Salviati și mulți alți artiști.

În lucrările sale cele mai importante, de la *Espolio* la *Înmormîntarea* și de la *Sfîntul Martin* la *Peisajul* cu Toledo, ni se relevă un artist de real talent, sensibil atît la sugestiile subiectului, cît și la organizarea formală și cromatică a imaginii. Elocvența formelor și culorilor este constanta creației sale, în timp ce irealismul se intensifică de la un capăt la altul al carierei artistice.

Peter Paul Rubens, *Coborîrea de pe cruce*

Format cu artiștii flamanzi din Anvers, Rubens (1577-1640) este considerat astăzi reprezentantul cel mai important al barocului în pictură.



Coborîrea de pe cruce este un retablu în formă de triptic: *Vizitațiunea*; *Coborîrea de pe cruce*; *Prezentarea la Templu*, realizat în

1611 pentru catedrala archebuzierilor din Anvers (în prezent tabloul se află la Notre Dame din Anvers). Comanda apare pe fondul revenirii Flandrei la catolicism în 1596, odată cu revenirea la putere a lui Albert. Ansamblul este deconcertant: în *Vizitațiunea și Prezentarea la Templu* predomină liniile verticale și orizontale (liniile arhitecturii, personaje în picioare), iar panoul central este dominat de oblice și curbe – corpurile în dezechilibru formează o piramidă pe care ochiul nu se poate odihni. Crucea însăși nu este vizibilă, doar parțial scara sprijinită pe ea, creînd astfel diagonale marcate.

Corpul lui Hristos glisează din mînă în mînă, construindu-se astfel o nouă diagonală, orientată invers, diagonală puternic evidențiată de cearșaf. Brațele întinse se ating, accentuînd mișcarea coborîrii corpului lui Hristos.

Complexă ca în cele mai multe din lucrările sale, compoziția, deși construită pe cele două diagonale, este centrată pe corpul lui Isus care, alunecînd în jos ireductibil, este o combinație formidabilă de curbe și contracurbe. Mare și inert, corpul lui Hristos, pal și însîngerat pe alocuri, nu inspiră nici o spaimă – în jur nu se remarcă nici o gesticulație, nici strigăte, nici lacrimi sau oroare.

Corpul, fără nici o crispă, cu capul fin căzînd delicat pe un umăr, nu poartă nici o urmă de stigmată ale suferinței, iar prețioasa povară pe care o susțin actorii scenei pare plină de beatitudine. Maica Domnului are expresia unei dureri reținute, cum nu s-a mai pictat. Rubens vrea să creeze imaginea grandorii sufletului Mariei, nu slăbiciune.

Predomină tentele întunecate, dar aceasta pentru a pune mai bine în evidență extraordinara albeață a cearșafului pe care alunecă corpul lui Hristos. În spatele crucii, orizontul este închis, scena se petrece noaptea, cum spune Biblia, o opacă perdea de nori oprește privirea, forțînd privitorul să se concentreze pe drama pictată. Fundalul întunecat comprimă spațiul fără însă a-l apropia de bidimensional pentru că artistul folosește clarobscurul care conferă volum personajelor.

Trăirile sînt reținute, însă culorile au o violență care, detașîndu-se pe fondul negru, dau adevărata măsură a dramei reprezentate. Roșul eclatează mantaua tînărului din prim plan (Sf. Ioan Evanghelistul) și face ecou dîrelor de sînge de pe corpul lui Isus.

Un roșu-vermillon curge din mîna ridicată a lui Isus, pe corp, pe mîna care cade, și se scurge în jos ca o cascadă. Cu excepția oranjului de pe roba aurită a bătrînului (Iosef) din fața lui Ioan, culorile veșmintelor sînt reci și închise (bleu, verde, gri), care pun în valoare roșul sîngelui. Tenebrismul n-are egal decît în strălucirea culorilor și contrastele puternice.

Ca tehnică artistică, Rubens a acoperit mai întâi suportul de lemn cu un strat alb, peste care a așternut culorile propriu-zise, fapt care generează efectele de glasiu și transparență.

Rubens, *Răpirea fiicelor lui Leucip*



La 41 de ani Rubens pictează, după Tizian, Veronese, Carracci, *Răpirea fiicelor lui Leucip*. Compoziția nu este o derulare narativă și nici nu are un caracter dramatic, ci un savant echilibru al forțelor, resimțit de privitor în pofida accentuatei senzualități a corpurilor și a intensității cromatice. Prin tușa sa energică, coloritul diferențiat pe sexe, vigoarea contrastelor și comentarea metaforică a evenimentelor, Rubens depășește tot ceea ce-i slujește ca sursă de inspirație. În plus, față de flamanzii înaintași, el introduce gustul pentru tabloul de mari dimensiuni.

Răpirea fiicelor lui Leucip este pictată în ulei pe pânză, 222/209 cm, executată în 1616-17, azi la Alte Pinakothek din Munchen. Tema este preluată din antichitatea clasică: cei doi frați mitologici, Castor și Pollux, răpesc fiicele regelui Leucip al Messinei, Phoebé și Hilaire. Furtul intervine în momentul ospățului care celebra nunta fetelor cu verișorii lor.

Legenda spune că, în timpul luptei, Castor este omorât, iar Zeus îl învie. Dar Rubens reține doar scena luptei dintre corpurile masculine (Castor și Pollux) și feminine (Phoebé și Hilaire) complet dezbrăcate (plus calul și îngerașii). Cu alte cuvinte, tema mitologică este redusă la un simplu pretext, adevărata temă fiind aici nudul feminin.

El pictează contactul fizic al acestor corpuri: mîna brună a lui Castor trece pe sub genunchiul uneia dintre fete, degetele mîinii lui Pollux se ivesc din subsuoara celeilalte femei, iar piciorul său trece pe sub bustul acesteia. Rubens se axează pe torsiunile și contorsiunile anatomiei feminine, pe freamătul pielii lor atinse de bărbați, el desenează revărsarea părului blond, asimetria sînilor femeii ridicate de Castor.

Notează apoi aflusul de sînge pe obraji și pe buzele femeilor, redă, cu voluptate, gura deschisă, ochii privind spre cer, mîna delicat pusă pe brațele lui Pollux ale frumoasei Hilaire, deja abandonată.

Vehemența mișcării este redată prin oblicele care domină această compoziție. Capetele celor doi bărbați și ale uneia dintre femei creează o primă diagonală ce traversează tabloul din unghiul superior stîng către unghiul inferior drept, diagonală întărită de traseul schițat de părțile vizibile ale unuia din cai.

O altă diagonală, orientată în sens invers, include corpul femeii din josul compoziției și se prelungește cu mîna ridicată a acesteia și cu picioarele calului din dreapta compoziției.

În detaliu domină de asemenea oblicele, mișcarea elimină orice direcție stabilă. Corpurile se arcuiesc sau se apleacă, brațele sînt proiectate în toate direcțiile, coafurile, coamele și veșmintele sînt învolburate, lipsesc cu totul verticalele și orizontalele.

Această mișcare generală dominată de arcuiri face la fel de îndreptățită o lectură a imaginii ca o compoziție circulară structurată pe diagonala ascendentă stînga jos – dreapta sus care separă cele două cupluri, dar accentuează, prin contrast, coliziunea de arcuri și semicercuri, cu multe curbe în S care se întretaie și se pierd ca într-un labirint.

Nu așa stau lucrurile în fondul tabloului. Aici este schițat un peisaj, o cîmpie cu ondulații abia sensibile, sub un cer pe care norii se etalează în trasee orizontale. La dreapta, în prim plan, cîteva plante și ierburi, a căror

imobilitate pare a desena o natură moartă. Lucru rar la Rubens, este folosită perspectiva liniară pentru a sugera profunzimea spațiului, cu o linie de orizont foarte joasă.

Calmul locului face să pară încă mai vehementă gesticulația actorilor. Acesta este contrastul cel mai evident. Există însă în tablou și alte opoziții care servesc limbajul pictural: contrastul între brun și galben folosit în redarea epidermei personajelor, contrastul între aspectul polisat al corpurilor femeilor și aspectul velurat al draperiilor de pe cai etc. Foarte important este și contrastul dintre culorile calde din prim-plan și cele reci din fundal.

Culorile în primul plan formează un buchet incandescent, obținut prin asocierea rozului, argintului, a roșului aprins și a ocrului intens. Fondul e schițat rapid în tente albastre și verzi. Aceste opoziții, noutatea radicală în tratarea unei teme împrumutate din pictura clasică, importanța mișcării, a oblicelor, toate acestea creează o pictură de stil nou – Barocul. *Răpirea fiicelor lui Leucip* este prima operă a lui Rubens în care opțiunea pentru Baroc este evidentă.

Participant la această caracterizare a Barocului, travaliul corpurilor în sensul unei senzualități puternice, este de asemenea de inspirație nouă.

Reprezentarea cărnii și mai ales a cărnii feminine este una din marile particularități ale picturii lui Rubens și una din marile sale reușite. Nudurile foarte numeroase în tablourile sale, se încadrează în tipuri precise. Bărbații sînt zvelți, musculoși, de o complexă vitalitate, cu pielea de culoare brună și părul roșu sau brun.

Femeile sînt cu trăsături contrare: părul blond de obicei desfăcut, carnația pală. Mai ales carnea femeilor este invariabilă – moale, iar corpul lor este dominat de curbă și cerc. Preocupat de studiul nudului feminin, Rubens face să se vadă întregi corpurile femeilor, în ciuda învălmășelii care, altfel, caracterizează această compoziție.

În anatomia lor, nici o articulație nu e vizibilă; umerii și celelalte încheieturi sînt disimulate sub o avalanșă de pliuri și de curbe. Atitudinile lor sînt lascive – femeile lui Rubens sînt cel mai adesea tandre, neajutorate și voluptuoase. Ele se agită, gem, ridică ochii spre cer, își mișcă corpurile în toate modurile posibile, își ating pielea de ale altora sau sînt atinse.

Corpul femeii lui Rubens este triumful ei și artistul îl redă ca pe un obiect al dorinței, oferit admirației spectatorului.

În planul tehnicii artistice, este de remarcat că, așa cum s-a constatat în investigațiile cu raze X, Rubens a recurs la suprapuneri și întrepătrunderi

de numeroase nuanțe de culoare pentru a obține acel ton al pielii, realist și idealizat în același timp.

Modelînd direct în culoare, Rubens alterna straturi groase de pastă cu fulgerări de penel, imprimînd și pe această cale dinamism compoziției de ansamblu.

Rembrandt, *Rondul de noapte*

Unanim apreciat ca figură centrală a Epocii de Aur a picturii olandeze, Rembrandt (1606-1669) începe ca ucenic al lui Pieter Lastman din Amsterdam, dar încă de la 19 ani își deschide atelier propriu la Leiden, orașul său natal.



În 1642 (anul morții soției sale, Saskia), Rembrandt pictează *Rondul de noapte* (ulei pe pânză, de 437 cm pe 363 cm). Calvinismul interzicea scenele religioase, de aici abundența de portrete (individuale, de grup,

autoportrete). Devine cel mai mare portretist al epocii. Apelează la puneri în scenă care apropie genul de pictura istorică.

Ca temă, *Rondul de noapte* surprinde momentul în care căpitanul Frans Banning Cocq dă locotenentului ordinul de plecare în campania sa. Grup în mișcare. Cu 26 de ani înainte, Hals pictase un grup plin de viață (*Banchetul ofițerilor din Saint-Georges*). Rembrandt urmărește mai mult, să reprezinte un grup de personaje aflate în plină mișcare, dar fără ca grupul să fie în mers, pentru că atunci nu ar mai fi putut portretiza toate personajele. Cocq dă semnalul – toți ridică arma... extremă animație.

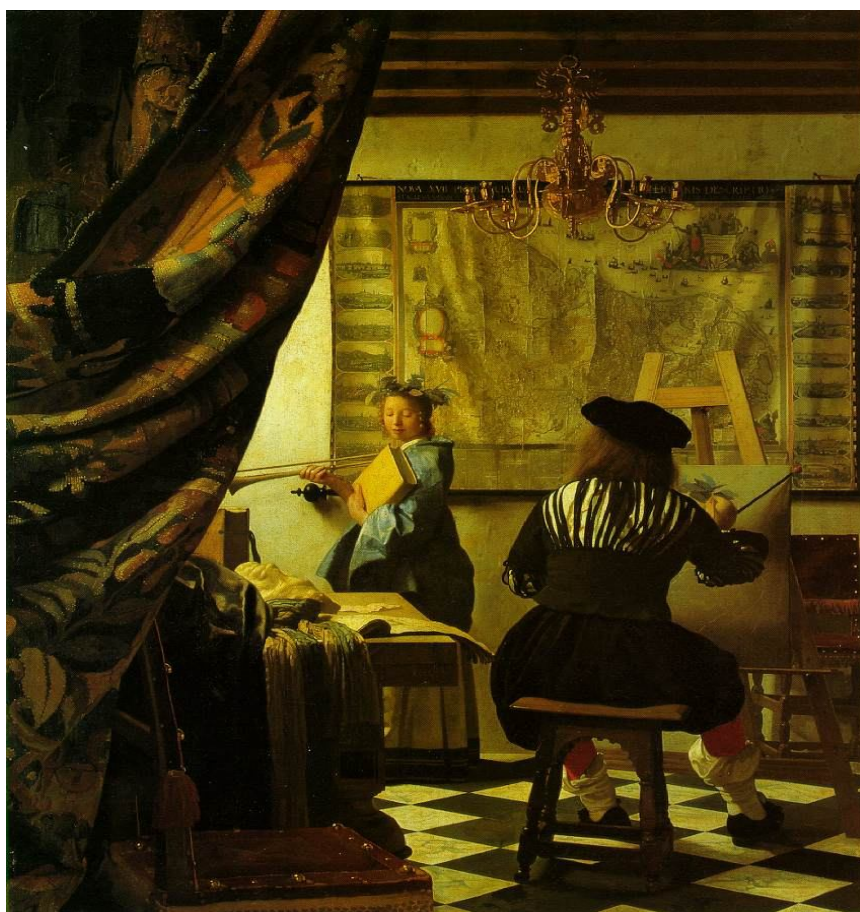
O dezordine savant calculată. În fapt, animația nu rezultă din mișcare decât parțial. Mișcările sînt redade prin contururi vagi, dar asta nu afectează chipul (scopul principal al lucrării). Sursa animației – dezordinea grupului pestriț, bătrîni și tineri amestecați, cu veșminte foarte diferite, ca și armele (lăncii, halebarde, archebuze etc.).

Mișcarea e dată și de actorii secundari (cîinele și mai ales copila cu rochie scăldată în lumină). Apoi, încrucișările de lăncii. În fine, impresia de mișcare e dată de alternanța umbră-lumină. Lumina se concentrează mai ales în patru puncte (locotenentul, căpitanul, fetița, personajul din stînga), în rest umbre dese. O succesiune lumină-umbră (ca în Țările de Jos) care devine principalul mijloc de expresie în pictura celebrului artist olandez, într-o așa măsură încît nu se poate spune dacă scena reprezentată se petrece noaptea sau ziua (titlul de *Rondul de noapte* a fost dat tabloului cu mult după moartea lui Rembrandt). Gradarea subtilă a luminii generează iluzia de spațialitate, în pofida întunericului intens din fundal.

Cu totul remarcabilă este tehnica perfecționată în *Rondul de noapte*, în special prin importanța acordată glasiurilor, pentru a obține străluciri intense sau, dimpotrivă, întuneric intens. Astfel, în primul caz, el așterne glasiul peste împăstări de alb sau gri, iar în al doilea caz, glasiul este pus peste mai multe straturi de tonuri întunecate. Pentru a obține efecte mai puternice, el folosește, pe lîngă penson, și cuțitul, așternînd pasta cu mișcări energice care să-i confere vibrație. De aici rezultă faimosul său clarobscur care dă impresia că lumina țîșnește din interiorul ființelor și obiectelor, adică invers decât în cazul eclerajului din exterior pe care îl întîlnim în pictura de pînă atunci.

Vermeer, *Atelierul artistului*

Maestru al picturii de gen, Jan Vermeer (1632-1675) este autorul unor complexe compoziții cu interioare olandeze de secol șaptesprezece, în care apar adesea femei tăcute și atemporale, obiecte tipice vieții domestice sau preocupărilor spirituale, mai rar siluete masculine.



Lucrarea cea mai tipică a lui Vermeer este *Atelierul artistului*, pictată în 1665-1666 și aflată la Kunsthistorisches Museum din Viena. Este

cea mai mare dintre lucrările sale (120/100 cm) și a fost realizată în ulei pe pânză, fiind semnată, dar nu și datată (de unde unele dubii în acest sens).

Operă de sinteză a tendințelor epocii: interior, portret, autoportret, dar și manifest plastic despre concepția artistului privind rostul artei. Artistul e reprezentat din spate; ocultarea chipului poate semnifica ideea că, pentru artist, esențială este opera sa, nu contingența anatomică și nici trăirile sale în timpul elaborării operei.

Deși se numește *Atelierul...*, este de fapt o încăpere a locuinței sale, în care artistul descinde ad-hoc, cu un șevalet, o pânză, un person și cu bastonul. Atît camera, cît și mobilierul seamănă cu cele ale altor interioare de Vermeer, realizate începînd din 1657, într-un număr mult mai restrîns, aproximativ treizeci, decît ale lui Rembrandt.

Se pare că Vermeer nici nu avea un atelier, preferînd să-și mute șevaletul în diverse camere, în funcție de lumină. Pentru Vermeer, lumina este problema cheie. Aici, tabloul este scăldat într-o lumină deosebită de cea a lumii obișnuite, asigurînd o extraordinară claritate chiar și celor mai mici detalii din tablou.

El pare un decor de teatru (procedeu frecvent în epocă), cu o imensă perdea dată în stînga pentru a dezvălui privitorului acest interior magic. Perdeaua este o tapiserie bogat ornamentată, pictată în tonuri închise și cîteva accente de alb și oranj, culorile fiind nuanțate de jocul de lumini și umbre care dă motivului o mare bogăție plastică. Încăperea este luminată de fereastra din stînga, care însă nu se vede, o ghicim doar după delimitările nete dintre zonele luminoase și cele întunecate.

Această lumină mîngîie chipul și corpul femeii din fundal, iluminînd puternic un triunghi format de perdea, harta murală și trompetă, punînd în valoare contrastul dintre negru și alb al podelei cadrilate și al vestimentației pictorului (cămașă și ciorapi albi). Aceeași lumină pune în evidență masca de pe măsută, care sigur este un simbol.

În fine, aceeași lumină conferă o tentă luminoasă roșului de la gambele artistului și cuprului din lustră, pe care se schițează vag forma ferestrei, ca în tablourile flamande din secolul al XV-lea. Este o lumină foarte particulară, pe care o găsim în toate tablourile lui Vermeer.

Ea creează o atmosferă de pace, de serenitate extraordinară. Încăperile lui Vermeer par astfel refugii foarte îndepărtate de lume. Nu se simte deloc agitația orașului, timpul pare a se fi oprit. Interioarele lui Vermeer par a fi refugii în care nici o dramă nu răzbate (Marcel Proust).

Harta de pe perete este meticolos reprodușă după un original din 1635, cu încrețituri și ondulări datorate păstrării în sul, dar extrem de

precisă în redarea teritoriilor cartografiate. Semn de bogăție și patriotism. Dar harta este aici și un mod de a introduce lumea exterioară în tabloul cu scenă de interior, ea resuscitând procedeul oglinzii renaștentiste (Van Eyck).

Femeia e Clio; cartea, trompeta și coroana din frunze de laur fiind convenții iconografice ale secolului șaptesprezece pentru desemnarea acestei muze (a istoriei).

Pe masă o natură moartă, de asemenea bogată în semnificații: caiet = schițe de desen, cap de gips = sculptura, carte = importanța subiectului, stoffe de decor care contribuie la prestigiul picturii, glorificată de însăși muza istoriei.

Aceleași obiecte semnifică, pe plan prozaic, meseriile practicate în epocă la Delft (Ghilda Sf. Luca). Tabloul este deci o *alegorie a artelor timpului*, portretele indivizilor fiind înlocuite cu *evocarea simbolică a activităților*. *Este și un manifest al artei picturii*.

Deși Vermeer folosește constant procedeul perspectivei liniare, el nu se arată interesat de sugerarea depărtărilor profunde, ci de iluzia unei spațialități consistente. Această iluzie o obține combinând cu măiestrie perspectiva liniară cu efectele de lumină care inundă nu doar zonele controlate de fascicolul emis de sursă (fereastra, aici), dar – mai slab, desigur – și zonele care la Rembrandt ar fi fost complet întunecate.

În plan tehnic, Vermeer alternează materia picturală onctuoasă cu tușe delicate sau glasiuri, în funcție de materialitatea lucrurilor reprezentate. Este de reținut că artistul începea tabloul cu schițe în desen, care se pierd însă complet sub pasta colorată.

Diego Velasquez, *Lăncile*

Predarea Bredei sau *Lăncile* este cea mai mare pictură ce s-a păstrat de la Velasquez (1599-1660), cu dimensiunile de 367/307 cm. Ulei pe pânză, executată în 1635, la comanda lui Filip al IV-lea pentru a comemora victoria din 1625 împotriva acestei cetăți olandeze, se află în prezent la Prado.



Față de nenumărate tablouri ce au ilustrat asemenea scene, compoziția lui Velasquez este mult deosebită. Anterior, pictorii care redau capitulări erau preocupați să arate puterea învingătorului și să-l înjosească pe învins. Primul era, de regulă, reprezentat călare, înconjurat de armata sa, cel de-al doilea, îngenunchiat în fața lui, fără arme, fără soldați, într-o

poziție de supunere umilă. Or, în tabloul lui Velasquez, ni se înfățișează o cu totul altă situație.

Acesta imaginează o întâlnire între învingător și învins, de o neobișnuită afecțiune. Șeful olandez este escortat de soldații săi, coborât de pe cal, însă generalul spaniol este prezentat la fel, coborât de pe cal, și cu armata în spate, purtând un mare număr de lăncii care însă nu au nimic amenințător.

El își privește adversarul cu un larg surîs, făcând un gest cu totul neașteptat în asemenea circumstanțe, anume, întinde brațul pentru a împiedica olandezul să îngenuncheze, înclinându-se către el pentru a primi cheile. Invenția lui Velasquez transformă predarea în ceva mai mult decât o simplă victorie militară: atitudinea învingătorului, generoasă și elegantă, semnifică grandoarea morală a Spaniei și, deci, dreptul ei natural de a domina.

Puterea armatei spaniole este subtil evocată în spatele învingătorului, motivul vertical al lănciilor, care a dat și numele inițial al lucrării, semnifică numeroasele regimente de infanterie ale lui Filip al IV-lea și disciplina lor. Ordinea aproape perfectă a acestor lăncii contrastează cu dezordinea și varietatea armelor olandezilor (puști, lăncii mai scurte, halebarde puține la număr și dispuse neregulat).

Echipamentul soldaților învinși contrastează de asemenea cu cel al ofițerilor spanioli. Același contrast îl regăsim și în portretele celor două armate. În stînga, în cadrul forțelor olandeze, soldații de trupă sînt în primul plan, cu fețe nebărbierite, obosite. Unul dintre aceștia, văzut din spate, este îmbrăcat cu un mantou de căprioară, somptuos tratat, care face ecou draperiei de pe calul învingătorului din dreapta. În spatele generalului Spinolo comandantii trupelor spaniole asistă la ceremonie într-o ținută remarcabilă. Radiografia tabloului a arătat că Velasquez nu a ajuns dintr-o dată la această imagine puternică.

Precedată de desene pregătitoare realizate în plein-air (ceea ce este excepțional în opera lui Velasquez), această lucrare se prezintă analizei cu raze X ca o trăsătură de linii aproape indescifrabilă. Multiple schimbări au intervenit în cursul execuției, principalele rectificări vizînd elementul simbolic major, grupul de lăncii spaniole, pe care Velasquez le-a reprezentat mai scurte într-o primă fază.

Forța tabloului ține de această elaborare lentă. Pozele personajelor au fost și ele subtil modificate pe măsură ce tabloul prindea formă, dînd astfel mai multă viață capodoperei. Un personaj e reprezentat privind spre spectatori, în loc să fie atent la scenă. Altul, precum magnificul căpitan în

alb, admonestează se pare un câine sau un mic valet de arme, ascuns sub marile siluete din primul plan. În fine, un al treilea, un spaniol cu fața puțin neliniștită, sub marea sa pălărie cu margini largi, pare a fi dus pe gânduri.

Aceste repictări au lăsat trăsături vizibile cu ochiul liber, în tablou: sub brațele generalului Spinolo, tușa neagră marchează vechea formă a mîneții, mai largă; un pic mai sus, pălăria infanteristului deja amintit, se dedublează, fiind vizibilă și prima formă pe care a schițat-o Velasquez.

Un lucru totuși pare să nu se fi schimbat deloc în tablou: echilibrul de tente, care opune primul plan, cu personajele sale în culori brune, negre sau verzi, puternic contrastante, și peisajul care se dezvoltă în fundal, cu tente roze și albastrii, ale căror transparente sidefate amintesc acuarela.

Deși portretist de excepție, Velasquez nu urmărește aici să prezinte chipuri bine conturate, inclusiv cei doi comandanți avînd figurile abia schițate. Această renunțare la detalii se remarcă și mai bine în peisajul care servește ca fundal și care este, mai degrabă unul impresionist (de altfel, unii istorici de artă îl plasează pe Velasquez între predecesorii impresioniștilor) prin rapiditatea tușei care reproduce realitatea cu o largă aproximație – atît cît este nevoie pentru a evoca clădiri urbane, cîmpuri, ape sau cerul înnorat.

Inclasificabil stilistic, Velasquez recurge cu discernămint la tradiție, este atent la inovațiile contemporanilor și, mai ales, este el însuși preocupat de inovație.

Velasquez, *Meninele*



La vîrsta de 57 de ani (1656), Velasquez realizează *Meninele*, una din cele mai mari lucrări ale sale (310/276 cm), un tablou care a provocat,

probabil, cel mai mare număr de interpretări din istoria artei, de la Antonio Palomino (la începutul secolului XVIII), la M. Foucault (în secolul XX).

Este o pictură în ulei pe pânză, numită inițial *Familia lui Filip al V-lea*, intrată în muzeul Prado în 1819. În aparență, tabloul reprezintă un moment de intimitate din viața familiei regale a Spaniei.

În realitate, lejeritatea subiectului disimulează o reflecție care face din acest tablou un veritabil manifest asupra artei de a picta. Ca și în alte ocazii, acest subiect simplu este abordat de Velasquez într-o manieră personală, care include o fermecătoare invenție. Velasquez se reprezintă pe el însuși în timpul pictării suveranilor Spaniei. Scena are loc în palatul regal, într-o mare încăpere luminată din partea dreaptă, transformată ad-hoc în atelier.

Cum ședința este de durată, mai mulți vizitatori vin să distreze modelele, fără a opri din lucru pe portretist. Artistul a optat pentru sosirea micii prințese Marguerita, pe atunci în vârstă de 5 ani. Ea este acompaniată de suita sa, domnișoarele de companie – meninas (cuvânt portughez care desemnează și pajii), bufonii însărcinați să distreze mica prințesă, un mare câine liniștit care stă tolănit, un bărbat îmbrăcat în negru abia vizibil, în penumbră, supraveghetoria domnișoarelor de onoare și, în sfârșit, un alt vizitator abia intră prin ușa din fund.

Ideea de a reprezenta nu numai modele cu sau fără pictorul în plină activitate, ci și atelierul în care este creat tabloul și vizitatorii care defilează în încăpere, este în întregime nouă. Ea este probabil o invenție a artistului, dar regele a fost încântat de ea din moment ce tabloul a fost pus în apartamentele private ale Alcazarului. Tabloul poate fi privit ca o scenă de gen, întrucât redă personaje angajate în activități cotidiene, în locuința lor.

Artistul amestecă personaje foarte diferite ca rang: membri ai familiei regale, servitorii lor, pictorul.

Este o transpunere a scenelor de interior flamande, concepute pentru burghezi, în scene ale curții madriliene, care implică solemnitate și intimitate. Această influență explică și maniera de a trata spațiul, ca și ideea de a sugera, prin reflecția în oglindă, prezența cuplului regal, în timp ce regele și regina se găsesc într-o parte a încăperii care nu se vede în imagine. *Las meninas* amintește într-adevăr de tablourile flamande din veacul al XV-lea și mai ales de portretele soților Arnolfini ale lui Van Eyck.

Ambele reprezintă un portret de grup, arată o încăpere care ia forma unui vast paralelipiped luminat dintr-o parte și, mai ales, conțin în fundal o oglindă care reflectă prezența personajelor din afara câmpului nostru vizual. Ca și în *Soții Arnolfini*, în *Meninele* aceste personaje se văd în oglindă, ele

atrag atenția spectatorului datorită roșului contrastant al perdelei care se observă în partea de sus a oglinzii.

Faptul că siluetele reflectate sînt foarte mici sugerează că modelele sînt plasate destul de departe în fața tabloului. Încercînd să le plaseze exact în spațiu, spectatorul constată intrigat că acestea se află în spatele său, ceea ce înseamnă că el însuși e inclus în spațiul tabloului.

Pentru a executa această operă, Velasquez s-a plasat în fața infantei și a suitei sale. Regele și regina se află în spatele său, dar, în același timp, pictorul se reprezintă pe el însuși în interiorul tabloului.

Aceasta înseamnă că *Meninele*, operă deosebit de complexă, nu e în fapt, nici un portret mascat al regelui și reginei, nici o reprezentare a infantei, ci, în esență, un autoportret al artistului executînd o operă. Or, pictorul s-a reprezentat cu o pensulă în mînă, nu aplicînd culoare pe pînză, ci analizînd subiectul - reflectînd la cea mai bună manieră de a-l reprezenta.

Această opțiune este semnificativă. Ea evocă *Autoportretul* lui Poussin, realizat cu 7 ani înainte, în care lipsește orice instrument de pictură, dar apar mai multe tablouri pictate. La Velasquez pensulul, paleta, bățul de sprijinit mîna, sînt prezente, dar pictorul e îmbrăcat elegant, semănînd mai curînd cu un gentilom, iar încăperea în care lucrează este mai curînd un salon decît un atelier.

Acest refuz de a consemna aspectele materiale ale meseriei pictorului este caracteristică epocii. În fundalul tabloului, deasupra oglinzii, apar două picturi care, deși abia vizibile, dau cheia lucrării. Ele ilustrează două episoade din legenda cu Minerva și Arachné, pe de o parte, Apolo și Pan, pe de altă parte, care demonstrează superioritatea artei de inspirație divină asupra activităților manuale. Or, în secolul XVII, într-un mediu care rămîne neoplatonician, deci convins de superioritatea ideii asupra practicii, pictorii se preocupă să demonstreze că arta lor este, înainte de toate, intelectuală, că ea constă în a imagina, inventa, încarna o idee, execuția fiind la fel de secundară ca trăsăturile de creion ale poetului. În 1556, Velasquez ambiționa să obțină de la rege una din cele mai înalte recompense spaniole și anume ordinul *Sf. Iacob*.

Lucrarea *Meninele* i-a servit în acest scop, dovedind suveranului că o asemenea favoare recompensează inteligența unui creator și nu un simplu meșteșug (*savoir-faire*).

Complexitatea compoziției, insistența asupra reflecției pictorului mai mult decît asupra practicii sale, fac totuși pereche cu o tehnică admirabilă.

Cîteva pete de roșu plasate ici și colo animă un tablou elaborat în mod intenționat în tente atenuate pentru a evita un exces de senzualitate. Pigmenții sînt puși cu artă desăvîrșită, pata picturală rămînînd atît de fină încît redă transparența aerului în această încăpere vastă, scaldată în penumbră, sau devenind opacă pentru a evoca strălucirea unei țesături bogate. Toate acestea fără nici o reluare, rapiditatea de execuție însoțind libertatea unei gîndiri artistice infinit novatoare.

Compoziția este clasică, structurată în jurul centrului de interes reprezentat de mica prințesă care este scoasă în relief prin intensificarea luminii, mai ales pe chip. Fără a respecta regula perfecte simetrii în dispunerea personajelor, compoziția este totuși armonioasă și echilibrată.

Cele două surse de lumină, una deasupra privitorului, alta fiind lumina naturală care pătrunde prin ușa deschisă din fundal, generează efecte de lumină-umbră care pun în evidență personajele principale. De remarcat însă că umbrele nu acoperă complet nici una din zonele tabloului, mai mult, zona cea mai întunecată ascunde chiar cheia întregii compoziții – tablourile cu legenda despre Minerva și celelalte personaje mitologice.

Același joc de lumini și umbre, cu gradații fine și în combinație cu perspectiva liniară, crează iluzia unei spațialități vaste, extinsă încă prin artificul oglinzii care trimite la cuplul regal pozînd și chiar la spectator.

La terminarea operei, pictorul a obținut efectiv ordinul pe care-l aștepta. Crucea roșie, care se observă pe haina sa, este singura parte a *Meninelor* care nu a fost executată de mîna sa. Se pare că însuși regele Filip IV a pictat-o după moartea lui Velasquez.

Tiepolo, *Instituirea Rosariului*



Giambattista Tiepolo (1696-1770) este moștenitorul unei lungi tradiții a frescei italiene care, încă din secolul XVI, a cunoscut o considerabilă înflorire cu Michelangelo, Rafael, Carracci, Mantegna, iar în perioada imediat anterioară, Pietro Da Cortona și mai ales Andreea Pozzo. Cortona și Pozzo au dezvoltat inovațiile lui Mantegna și Correggio care, la Mantova și respectiv Parma, au executat fresce de plafon în care apare iluzia că bolta edificiilor se deschide către cerul adevărat, ocupat de personaje văzute în perspectivă, de jos în sus.

Între realizările de excepție ale lui Tiepolo este de reținut decorația imensului plafon de la Santa Maria dei Gesuati, din Veneția, executată între 1737-1739. În centrul plafonului este *Instituirea Rosariului*, cu dimensiunile de 14/4,5 m, lucrată în tehnica temperei pe tencuiala proaspătă. În această scenă, Tiepolo dovedește o incredibilă virtuozitate în redarea perspectivei.

În centrul frescei, Sf. Dominic poartă Rosariul, înconjurat de grupuri de oranți. În partea de jos a scării, un eretic cade în vid. În cer, Fecioara cu Pruncul contemplă evenimentul.

Deși evită clar-obscurul, compoziția exploatează cu o aparte știință perspectiva liniară, dată fiind suprafața dificilă. Efectul perspectival este împins la maximum prin degradeul planurilor, prin micșorarea foarte puternică a personajelor, în funcție de depărtarea lor și prin racursiuri folosite atât în redarea arhitecturii cât și a unor personaje, inclusiv a Sfântului. Această virtuozitate în redarea spațiului este însoțită de o totală reînnoire a culorilor în raport cu operele anterioare de la Veneția și cu cele ale Italiei în general.

În vreme ce picturile secolului XVII se caracterizează prin contraste puternice de umbră și lumină, fresca lui Tiepolo este realizată în culori clare, luminoase și armonii delicate. Este adevărat că această revoluție cromatică nu se datorează numai lui Tiepolo, dar Tiepolo domină incontestabil arta altor maeștri ai epocii. În imensa compoziție care este *Instituirea Rosariului*, el dispune degradeurile, înșiruindu-le subtil, echilibrează petele întunecate și masele luminoase, sugerează mișcarea, fără a o desena prin gesturi excesive, precum pictorii Barocului, ci evocând-o printr-un joc de linii și direcții oblice, care converg sau se opun. Această manieră de a picta scene religioase este inspirată în parte de opera lui Veronese, care a realizat în secolul XVI vaste compoziții cu numeroase personaje ordonate teatral.

Tot de la Veronese este preluată figura halebardierului întors pe spate, pe o cornișă văzută de jos în sus, și însăși plasarea arhitecturilor în pictură.

Dar arta lui Tiepolo este mult mai lejeră decât cea a vechiului maestru. Un aer nou circulă între creaturile imaginate de el și pe care le dispune în spațiu asemenea personajelor unui balet.

Cerul picturii este populat de o suită de îngeri și de sfinți, care evocă un sentiment de bucurie și de veselie fără precedent în arta europeană.

Dedesubtul Fecioarei, un grup de îngeri-cariatide par a suporta norii, pretext pentru a întrețese corpurile lor nude sau semiîmbrăcate și a exhiba gambe durdulii și tulburătoare.

Contrastînd cu albeața norilor prin rozul micilor lor corpuri, îngerașii par cupidonii care parcurg în toate sensurile înălțimea compoziției, ca într-un zbor de porumbei jucăuși. Fresca lui Tiepolo este o acțiune de grație și nu o tînguire, ca la Sebastiano Ricci sau alți contemporani.

Pe suprafața al cărei contur este neconvențional, compoziția este clasică, structurată pe un ax central, dar fără rigori academiste. Impresionantă știința de a dispune numeroasele personaje în grupuri mai mari sau mai mici, astfel încît să obțină o armonie fără simetrii rigide. Alternanța de spații aglomerate cu zone aerisite conferă compoziției dinamism și o ritmică plină de viață. Această senzație este accentuată de eliminarea aproape completă (excepție fac treptele de jos) a liniei drepte, în profitul curbilor și contracurbelor.

Dacă iluzionismul și teatralitatea expresiei îl plasează pe Tiepolo în barocul tîrziu, iar bogăția de detalii decorative în rococo, artistul rămîne totuși greu de încadrat cu strictețe într-un singur stil, date fiind îndrăznelile sale atît pe plan compozițional, cît și cromatic.

Jean-Honoré Fragonard, *Scrînciobul*

Cu o formație inițială în atmosfera barocului francez, Fragonard (1732-1806) ajunge să illustreze prin excelență stilul rococo.



Scrînciobul, cunoscut și sub numele de *Întîmplările cunoscute ale scrînciobului*, este un ulei pe pînză, 83/65, realizat în 1767. Tabloul se află în prezent în Colecția Wallace din Londra.

Este reluată aici tema *Sărbătorilor galante* a lui Watteau în tablouri destinate amatorilor burghezi sau micilor nobili. În 1767, Fragonard avea reputația onorabilă conferită de Marele Premiu al Romei în 1752.

Printre numeroasele comenzi pe teme mitologice și decorative i se oferă de către un amator această comandă singulară, prin care devine un pictor la modă. Fragonard execută comanda respectînd în detaliu indicațiile amatorului, cum se obișnuia pe atunci:

„*Doresc să pictați astfel femeia într-un scrînciob tras de un evec, iar eu să fiu astfel plasat încît să-i pot vedea picioarele și, mai mult încă, dacă vreți să înveseliți tabloul*”. El substituie însă personajul eclesiastic din fundal cu un altul, care pare a fi mai degrabă tatăl fetei, înveșmîntat ca un burghez, sau un soț mult mai în vîrstă decît ea. În acest fel, *Scrînciobul* nu mai ridiculizează clerul, ci autoritatea paternală sau mariajul nepotrivit – vechi motive de farse și satire, care i-au inspirat multe comedii lui Molière în secolul XVII, cunoscute de Fragonard.

Tînașa femeie își descoperă picioarele, fără prea multă pudoare în fața privirii seducătorului abia disimulat în tufișuri. Departe de a ignora prezența sa sau de a se indigna, ea îi surîde ușor și lansează în față gamba sa dreaptă. Această mișcare face să-i sară pantoful din picior, ceea ce satisface din plin pe galantul care pare a nu-și putea reține un strigăt și un gest de admirație, riscînd să se deconspire. Ceea ce i se relevă acestuia, în ciuda ciorapilor și a dantelelor juponului, îl trîntește la pămînt de emoție, foarte aproape de soclul unei statui a lui Cupidon. În penumbră, victima acestui joc de-a dragostea, ignoră nenorocul său și trage de corzile care îi servesc pentru a pune în mișcare balansoarul. El pare să nu vadă și să nu înțeleagă nimic din ceea ce se întîmplă în fața sa.

În compoziție, Fragonard include o serie de simboluri bine cunoscute în epocă. Astfel, pantoful pierdut de femeie simbolizează pierderea virginității, delfinii semnifică pasiunea clandestină, amorașii exprimă binecunoscutul mesaj al iubirii senzuale etc.

Scrînciobul nu ar fi decît o galanterie picturală dintre numeroasele realizate în epocă, dacă Fragonard nu ar fi știut să armonizeze stilul și subiectul. Lumina, tușa și culoarea îi sînt tot atîtea mijloace utile pentru a spori intensitatea operei cu un asemenea subiect.

Lumina este folosită într-un mod foarte personal; bărbatul care trage corzile este abia sesizabil într-o umbră cu atît mai profundă cu cît ea e încadrată de ramuri luminate de soare. Dimpotrivă, tînașa plasată în centrul tabloului este învăluită în lumină, o lumină naturală ușor filtrată printre crengi.

Ea se detașează de fond și de ramuri, astfel încât un fascicul de raze solare coboară oblic asupra ei. Cât despre galant, căzut în flori, el este la limita dintre lumină și umbra în care s-a ascuns. Semiumbra alegorică este sugestivă pentru poziția sa de seducător, curajos și prudent în același timp.

Din punct de vedere cromatic observăm un nucleu de roz și de alb care flutură în centrul tabloului, scoțind în evidență carnația tinerei femei, dantelele, satinul, muselina. Întregul peisaj, cu tufișurile și statuile de îngerăș, este redat într-o armonie de verde-albastru și albastru-gri, iar partea de sus se pierde într-un degradeu din ce în ce mai întunecat, astfel încât pata roză iese și mai mult în evidență, prin contrast.

Ea este aceea pe care ochiul o percepe de la prima privire. O adecvare exactă se stabilește astfel între subiect și construcția cromatică, dat fiind că subiectul lucrării este chiar spectacolul oferit de dezgolirea femeii.

Tușa are o vivacitate și o virtuozitate care sugerează un sentiment de ardoare și plăcere. Fragonard se dovedește aici egalul maestrului său, Boucher, în arta *fa presto* – execuție rapidă. El uzează de ceea ce contemporanii săi numeau stil de schiță, care urmărește mai curând efectul de ansamblu decât detaliile. Acestei tușe libere, viguroase și curgătoare, artistul îi asociază o paletă cromatică cu nuanțe pastelate de roz, roșu, verde și albastru, pe deplin adecvate formelor rafinate și grațioase, tipice pentru frivolitatea stilului rococo.

Fragonard pictează mișcarea scrînciobului, pantoful care zboară, ramurile care se pliază, vîntul care suflă rochia și o ridică. Totul e dinamism și ritm, cum e nimerit pentru apologia dorinței amoroase.

Scrînciobul nu e singura operă senzuală executată de Fragonard. Anterior a pictat *Femei la scăldat* (1763, Luvru), în care etalează farmecele unor tinere privite din unghiuri diferite, iar mai târziu pictează *Pygmalion* (1770, Muzeul Berry, Bourges), unde vechiul mit devine un pretext pentru un nud feminin de un erotism debordant.

Succesul *Scrînciobului* provoacă o schimbare în cariera celui care va fi supranumit *divinul Frago*. El devine un pictor foarte căutat, va avea de acum mulți elevi și va picta tot mai mult variații succesive pe motivul erotic al „Scrînciobului” sau al iubirii adulterine.

Cele mai multe tablouri sînt punere în scenă de cupluri care se spionează, se deghizează, se descoperă și se îmbrățișează, fie în parcuri crepusculare, fie în interioare intime (*Sărutul*, 1770, Luvru).

Această poetică a plăcerii întîrziate și, în sfîrșit satisfăcute, este dusă la paroxismul intensității într-un tablou din 1776, intitulat *Zăvorul* (aflat în prezent la Luvru).

Jacques Louis David, *Jurământul Horaților*

Pasionat de timpuriu de arta antichității, pe care o studiază în Italia între 1775 și 1780, David (1748-1825) este principalul promotor al neoclasicismului francez.

Jurământul Horaților este o pictură în ulei pe pânză, de 330/425 cm. Elaborată în 1784 și cumpărată în 1785 de regele Franței (Louis XVI) pentru a decora Salonul artiștilor în viață de la Luvru, opera a rămas totuși în atelierul lui David pînă în 1803, cînd a fost plasată în palatul Luxemburg. Din 1826 se află la Luvru, menținîndu-se tot timpul între lucrările expuse ale acestui prestigios muzeu.



Printre multe elogii la adresa lucrării, cu ocazia expoziției din 1785, un savant a făcut observația că unele detalii arhitectonice din fundal nu existau încă în arhitectura romană.

David găsește rezonabilă această observație, iar în tablourile sale ulterioare va avea grijă ca decorul arhitectural să fie conform datelor arheologice. Acest fapt dovedește că și în faza sa „antică” el era deja preocupat pentru redarea realistă a subiectului, acordând mult timp documentării legate de subiect.

În cazul lucrării de față, fiind vorba de a reprezenta într-un decor roman un episod exemplar din virtutea romană, pictorul ține ca acesta să fie adevărat, atât în detalii cât și în expresia sentimentelor și a nobilei personaje antice.

De la costumele femeilor la armele bărbaților, orice detaliu se vrea autentic. Pentru a le reprezenta, David a consultat gravurile pe care anticarii le realizau plecând de la medalii, basoreliefuli, bronzuri și picturi romane, așa cum pentru elemente de arhitectură consulta tratate și specialiști.

Doi ani mai târziu, în *Durerea Andromacăi*, el a reprodus, între altele, un candelabru de bronz abia restaurat și a cărui imagine urma să fie publicată. În schițele pentru *Jurământul*, figura un fotoliu și o vază, desenate în aceeași manieră (de la anticari). Ele au fost suprimate din compoziția respectivă, probabil din rațiuni compoziționale. Dar le regăsim 4 ani mai târziu, într-o altă pânză importantă *Lictorii prezentând lui Brutus corpurile fiilor săi*.

Această grijă exagerată pentru precizia istorică este explicată de specialiști prin fenomenul anticomaniei, specific secolului XVII și XVIII. Trebuie subliniat însă că David nu comite greșeala multor artiști ai timpului, de a sufoca tabloul cu antichități exacte, transformându-l într-o reconstituire pitorească. David înțelege să introducă rigoarea și simplificarea, claritatea și sobrietatea în arta sa, preluând astfel spiritul anticilor și reacționând împotriva gustului galant și grațios al Rococo-ului și Barocului târziu.

Compozițiile lui David, geometrice și viguros structurate pe diagonală și paralele, amintesc mai mult de Rafael decât de picturile antichității, claritatea și simplitatea compozițiilor acordându-se firesc cu eleganța și distincția marelui renașcentist.

Acuratețea desenului, manifestă în puținele detalii ale acestei compoziții altfel aerisite, se îmbină fericit cu sobrietatea cromatică și cu tușa netedă.

Organizată simetric în jurul siluetei centrale a tatălui Horaților, compoziția contracarează lunga tradiție a construcției în piramidă inițiată încă de Leonardo.

Lumina rece care pare a veni dintr-o sursă îndepărtată este suficientă pentru a ajuta modeleul sculptural al personajelor, dar lasă într-o umbră deasă fundalul, generând astfel un spațiu limitat, dar de o perfectă coerență.

Ca tehnică se știe că David a apelat la un arhitect pentru desenul cadrelor arhitectonice și a elementelor de perspectivă liniară, după care transcria pe pânză crochiurile personajelor realizate anterior cu maximă precizie. Pentru ca transcrierea să fie precisă, el recurgea frecvent la caroiajul fiecărei figuri. Personajele erau shitate mai întâi ca nuduri după modele vii, după care proceda la înveșmântarea lor.

Antoine-Jean Gros, *Bătălia din Eylan*

Format prin ucenicie la David, Gros (1771-1835) va fi marcat în întreaga sa carieră de stilul neoclasic al acestuia.



Bătălia din Eylan, ulei pe pânză, 521/724 cm. Începută la 5 săptămâni după bătălie, a fost gata în februarie 1808, când a fost expusă la Salon și apoi la Luvru. Văzînd-o, împăratul a fost atît de impresionat încît și-a desprins de la piept *Legiunea de onoare* și a oferit-o lui Gros, în plin Salon, numindu-l *Baron al Imperiului*. Subiectul tabloului fusese precizat de însuși împăratul: momentul vizitării de către Napoleon – a cîmpului de bătălie de la Eylan, pentru a distribui ajutoare răniților și, mai exact, momentul în care un tînăr husar lituanian, al cărui genunchi strivit de o ghiulea este pansat de o asistentă, se adresează împăratului, spunînd:

„Cezar, tu vrei să trăiesc. Ei bine, dacă mă voi vindeca, te voi servi la fel de fidel cum l-am servit pe Alexandru”.

Accentul este pus deci pe umanitatea împăratului, care va fi exprimată explicit de acesta: „Dacă toți regii din lume ar contempla un asemenea spectacol, ei ar fi mai puțin avizi de războaie și de cuceriri”, vorbă care sună straniu în rostirea ferocului războinic.

Coloritul în demitentă, seducător în reflexele sale sidefii, exprimă îndoielile lui Napoleon în legătură cu rostul acestei bătălii. Pentru Napoleon Eylau este o victorie indecisă și devastatoare, în care au căzut 25 de mii de soldați. În imensul său tablou, Gros nu poate ocoli acest adevăr, plasînd în primul plan numeroși morți sau muribunzi. Se spune că spectatorii Salonului din 1808 se retrăgeau înspăimîntați din fața acestor corpuri dezarticulate, supradimensionate, care anunță *Pluta Meduzei* a lui Gericault din 1819.

Sîngele coagulat pe o baionetă, o gură deschisă care pare încă a striga, grimasa unui soldat călcat în picioare de un cal, sînt doar cîteva semne că moartea este aici în plină acțiune. Supraviețuitorii înșiși trăiesc încă în plin coșmar: un soldat rus refuză să primească îngrijirile unui infirmier. Cu un cuvînt, Gros renunță la discursul obișnuit eroic, pentru a înfățișa o istorie ambiguă, cu accente tragice, probînd o deplină detașare de maestrul său în acest plan.

Este un început al unei noi percepții a istoriei, al unei noi sensibilități, de care-și vor aminti Gericault și Delacroix. Este lăudabil că Gros a știut să evite acea manieră convențională de a ilustra un asemenea subiect, cum procedau cei mai mulți artiști din epoca napoleoniană, preocupați doar să-l măgulească pe împărat.

Într-o cîmpie rece, el, pictorul, răspîndește o claritate cladă, care scaldă în centru roba calului. Punctată de străluciri roșii ale uniformelor, el amintește calea coloristului pe care a urmat-o încă de la început, sub influența lui Rubens. Aceste accente luminoase dau scenei strălucirea vieții. În acest sens contribuie și libertatea tușei, acea ușurință a personului, remarcată de criticii timpului, și mai ales dinamismul compoziției de ansamblu. Un simbol ar fi opoziția celor doi cai din centrul tabloului, încordați în mișcări contrare.

Deși generalii par înțepeniți în atitudini de poză, celelalte grupuri diversifică atitudinea și rup monotonia. Tabloul este astfel o sumă de tablouri, solicitînd ochiul și spiritul în multiple direcții deodată. Este încălcată astfel regula unității de acțiune, atît de scumpă Neoclasicismului.

Totuși, tabloul nu este un simplu mozaic de anecdote, impresia pe care o face este de monumental și sublim, dar și de un profund dramatism subliniat de norii grei care amenință la orizont.

Unificarea scenei este realizată aici de peisaj, care nu mai apare ca un decor artificial care să încadreze scena: cerul negru, câmpia înghețată în care se înalță biserica din Eylan și unde se ghicesc detașamente de soldați în refacere, acompaniază acest episod de istorie umană, în care se întrepătrund grandoearea și moartea.

Spațiul are profunzime, perspectiva liniară fiind folosită ca în tablourile renascentiste de după 1500.

Un peisaj asemănător ca notă tragică, se regăsește în tabloul lui Delacroix din 1831, *Bătălia de la Nancy*, replică de altfel mărturisită a *Bătăliei din Eylan*.

Francisco Goya, *Tres de Maio 1808*

Artist prin excelență nonconformist și inclasificabil, Goya (1746-1828) marchează o puternică ruptură față de convențiile renascentiste în vigoare, cel puțin parțial, pînă după 1800.



Tabloul *3 Mai 1808* este pictat în 1814, în ulei pe pînză, cu dimensiuni de 222/354 cm. Cumpărat de Prado, în 1834, el nu este expus pînă în 1872, din cauza implicațiilor politice. În timpul războiului civil din 1936, tabloul a suferit unele stricăciuni, care nu-i alterează însă suprafața picturală.

Deși pictat la 6 ani după sîngeroasele evenimente de reprimare a revoltei spaniole de către trupele napoleoniene, amintirea momentului tragic țîșnește cu forță inegalabilă, îndeosebi privirea halucinantă a personajului în cămașă albă dînd pînzei o expresie teribilă. Este aici o intenție clară de demistificare a războaielor și a bătăliilor în general, pe care artistul le reduce la esența lor care nu este altceva decît ferocitate barbară.

Dacă în 2 *Mai* Goya s-a lăsat sedus de strălucitoarele costume ale mamelucilor, astfel că în ciuda violenței sale scena păstrează o notă de exotism, iar roșul pantalonilor pe care-i poartă figura centrală iluminează întreaga compoziție, în 3 *Mai* războiul își pierde orice strălucire, lăsînd să transpară cu virulență doar forțele întunericului, atît la figurat (mașina de ucidere), cît și la propriu (amenințătorul întuneric din fundal).

Micul grup de spanioli este înveșmîntat în haine cotidiene, acestea fiind tratate ca și uniforme soldaților francezi, în culori sumbre, pamîntii, cu excepția luminoasei cămăși albe a personajului central din grupul supus crudului masacu.

Nici gesturile nu fac moartea glorioasă, nici un eroism spectacular nu detectăm în grupul victimelor; cadavrele se prăbușesc într-o mare de sînge, cu mișcări dezarticulate, un om al bisericii face o ultimă și umilă rugăciune. Personajul principal, în plină lumină, cu privirea îngrozită, își depărtează brațele sale scurte în semn de neputință și cedare necondiționată în fața ucigașilor.

Această atitudine o aduce în memorie pe cea a lui Christ: *Christ pe muntele măslinilor*, singur și disperat, pictat mai tîrziu de Goya. Cu forță, dar fără emfază, pictorul redă mizeria celor lipsiți de apărare în fața celor puternici care provoacă dezastre din simple capricii, ca să reluăm termenii impuși chiar de către Goya.

Pare o replică negativă a tabloului lui David, cu paleta surdă, atitudini reduse la zvîcniri primitive, decor ingrat, întunecat și aceeași factură violentă și sumară care dă operei accente expresioniste, prefigurînd cu aproape un secol mai devreme curentul care a dominat tot veacul al douăzecilea mai mult ca oricare altul.

Deși adevărată și zguduitoare, această viziune a războiului nu e totuși realistă pur și simplu, cum nu este realistă nici *Guernica* lui Picasso și nici altă capodoperă inspirată de tema războaielor.

Este vorba mai puțin de un episod bine precizat, cît de o sinteză a tuturor experiențelor trăite în cursul celor 5 ani de conflict. În ciuda cercetărilor specialiștilor, peisajul nu a putut fi pus în raport cu amplasamentul istoric unde s-a desfășurat. El a fost inventat în funcție de

nevoile punerii în scenă a unei compoziții tragice prin subiect și mijloace de expresie.

În fața masei uniforme de o eminență terroasă și urmînd diagonala strictă desenată de lumină pe solul gol, Goya organizează frontal oamenii care dau moartea și cei care o primesc. Contrastul puternic dintre violența perfect organizată și supunerea haotică este accentuat de contrastul la fel de puternic dintre lumina focalizată pe cămașa albă și întunericul din fundal.

În această reducere la esențial, grupul soldaților francezi este exemplar. Siluetele sînt în linii simplificate, fără față, iar paralelismul de picioare și baionete face din ei mașini de omorît. Se observă aici maniera gravorului obișnuit să trateze cu fermitate contururile (de altfel în multe din planșele *Dezastrelor* apar aceleași profile de bărbați, cu figuri reduse la o simplă mască multiplicată).

Astfel epurată, împușcarea concepută de Goya este mai mult decît o insurecție madriliană: redusă la esențial și despuiată de orice detaliu, ea amintește de limbajul universal al unei icoane, în planul mijloacelor de expresie plastică, și poate semnifica orice genocid pe plan istoric.

Nu e de mirare că mulți pictori care vor trata violența între oameni, vor împrumuta schema acestei confruntări tragice, începînd cu *Masacrul din Chios* pictat de Eugène Delacroix în 1824 (Muzeul Luvru, Paris), unde agresorii strivesc în copitele cailor oameni în atitudini deloc belicoase.

Clasică, dar ușor decentrată, compoziția se construiește pornind de la personajul devenit centru de interes prin maxima luminozitate proiectată asupra sa de o sursă plasată în mod straniu chiar în fața picioarelor soldaților.

Deși construită cu respectul perspectivei liniare, cu o catedrală care abia se zărește în depărtare, compoziția are un spațiu modelat mai mult prin culoare, cu o tușă amplă și energică, aproape impresionistă prin eliminarea detaliilor și caracterul de schiță al transpunerii personajelor pe suprafața de pînză.

Cromatică, drastic restrînsă de umbrele patetice de factură rembrandtiană, este folosită pentru redarea expresivității și a emoției, în special prin accentele de roșu care fac să vibreze tonurile gălbui.

Caspar David Friedrich, *Mănăstire într-o pădure*

Artist al metaforei vizuale și al imaginației fertile în simboluri, Caspar David Friedrich (1774-1840) se formează în ambianța unuia din cele mai romantice centre artistice din Europa, Dresda.



Mănăstire într-o pădure sau *Ruine în pădure* (1810) este un peisaj în ulei pe pânză, de 110/171cm, fiind un pandant al unei lucrări de dimensiuni identice – *Călugărul la malul mării* (trimisă la expoziția din 1810 de la Academia din Berlin sub titlul *2 peisaje*). Foarte apreciate atunci, se păstrează astăzi în colecțiile castelului Charlottenburg din vestul Berlinului.

Încă de la început, lucrările sale privilegiază straniețea și tristețea. Temperamentul său depresiv, înclinat spre melancolie (vizibil și în

autoportrete, nu doar în peisaje) este datorat, poate, morții fratelui său, înecat în 1787.

Mănăstirea... este tipică pentru sensibilitatea romantică: arbori desfrunziți, încadrând ogivele unei ruine gotice, își înalță spre cer torsionile lor patetice. Cele două treimi superioare ale tabloului sînt scăldate într-o stranie lumină, care nu se poate explica prin timida înălțare a lunii. La sol, într-o penumbră deasă, se ivesc crucile înclinate ale unui cimitir abandonat. Totuși, mai multe siluete vagi de călugări și o aparență de sicriu trimit gîndul la o ceremonie funerară. Astfel, subiectul tabloului pare a fi moartea naturii, a omului și a creației sale. Decorul amenințător, prin precizia sa halucinantă, prin lumina și întunericul ce-și dispută parcă acest spațiu exotic, accentuează nota angoasantă a subiectului literar.

Centrată pe ruina impunătoare, compoziția rămîne clasică, armonioasă și echilibrată, cu două planuri net disociate, contrarii chiar.

În alte lucrări, ruinele, clarul de lună și arborii desfrunziți, sînt înlocuiți cu pietre ostile, păduri impenetrabile sau solitudini înnourate, înzăpezite – dar efectul este același: angoasă, opresiune, mister, melancolie.

În mod curios, peisajul lui Friedrich nu este inventat, el pare a se defini printr-un scrupulos realism. Prezența obsedantă a tablourilor sale se datorește unei observații pătrunzătoare și unei fidelități de transpunere rar întîlnită. Se știe, de altfel, că Friedrich a voiajat mult, ca toți romanticii germani, și a desenat neobosit tot ceea ce vedea, adunînd astfel materiale documentare pentru elaborarea propriu-zisă din atelier.

Cele mai multe crochiuri sînt din nordul Germaniei, de la țărmul Mării Baltice și din peisajele sălbatice, puțin explorate, ale Pomeraniei. *Mănăstirea...* nu este nici ea o invenție, ci reprezintă biserica gotică Eldena dintr-o pădure apropiată de satul natal al pictorului, Greijswald. Originalitatea sa rezidă tocmai în detașarea totală de vederile clasice ale cîmpiei romane, dominante atunci la Dresda.

Totuși, lucrul pe motiv nu reprezintă decît o etapă preliminară în realizarea unei opere de către Friedrich. În atelier se produce „uitarea studiului asiduu după natură”. Secretul său: „î închide ochiul fizic pentru a vedea cu cel al spiritului. Apoi, adă la lumina zilei ceea ce ai văzut în noaptea ta”.

Astfel se descoperă „înfîinitul de dincolo de finit” – obiectiv scump romanticilor. Încît operele lui Friedrich nu se rezumă niciodată la o reprezentare naturalistă. Ele sînt bogate în simboluri, dar adesea doar aluzive, nu sistematice, cum au crezut unii interpreți ai săi.

Perspectiva liniară cere privitorului să cerceteze depărtările, dar orizontul plasat foarte jos și umbra deasă la sol dejoacă această sugestie.

Ca mulți pictori de la începutul secolului XIX, Friedrich a năzuit să reînnoiască arta sacră: prin reprezentarea realului, lucrările sale invită la contemplarea eternului. *Mănăstirea...*, plasînd pămîntul și oamenii în obscuritate și izolare, propune spectatorului să se concentreze către radiosul tărîm transcendent, accesibil doar imaginației solid ancorate în spiritualitatea religioasă.

Din același motiv, autorul se retrage din tablou: el nu le semnează niciodată. Mici și lipsite de senzualitate (strat foarte fin de materie picturală), tablourile sale sînt lipsite de detalii (iarbă etc.), încît ochiul este trimis direct către esențial.

În *Mănăstire...*, esențialul este acel mister pe care îl degajă imaginea cu planuri contradictorii – prim-planul sumbru cu morminte, cruci și arbori desfrunziți și planul îndepărtat cu o strălucitoare lumină avînd o sursă și mai îndepărtată, invers adică decît de obicei.

John Constable, *Căruța de fîn*

Influențat la început de Ruisdael, Lorrain și Gainsborough, John Constable (1776-1837) ajunge de timpuriu să-și câștige renumele de peisagist al fermecătoarelor priveliști din Anglia natală.

Căruța de fîn este o pictură pe pânză, de 131/185cm, elaborată de artist în 1821, timp de șase luni, după schițe luate anterior la fața locului (Suffolk), ea aflându-se din 1886 la National Gallery din Londra.



Făcînd parte dintr-o serie de trei tablouri pregătite special pentru a primi consacrarea oficială din partea Academiei Regale, acest peisaj a fost conceput pe linia celei mai respectabile tradiții, artistul inspirîndu-se în mod deosebit din lucrarea lui Claude Lorrain *Hagar și îngerul*, admirată de Constable în colecția unui prieten. Deși alege un asemenea subiect banal –

o căruță trecînd vadul în cîmpia familiară pictorului din Suffolk – Constable ambiționează să îl înnobileze și să-l înalțe la rangul unui peisaj *compus* sau *istoric* din marea tradiție.

Expunîndu-l la Royal Academy sub titlul *Landscape: Noon* (*Peisaj: Amiază*), artistul a evitat intenționat orice localizare topografică, fapt care trădează grija sa pentru integrarea în universalitatea clasică. Semnificativ este, de asemenea, și formatul tabloului, așa-numitul *șase picioare*, care era de obicei rezervat marilor subiecte, precum cele ale picturii istorice.

Foarte elaborată, cu o succesiune de planuri care conduce privirea către depărtările luminoase din fundal, compoziția peisajului este temeinic gîndită. Se știe că artistul a realizat numeroase studii la fața locului, în *plein-air*, dar și o schiță pictată la scara tabloului, metodă utilizată în epocă pentru marile compoziții.

Viziunea realistă îl face să transpună pe pînză tot ce vede nu doar în primul plan, ci și în depărtare.

O execuție de o asemenea minuțiozitate risca să eșueze în artificial, să devină rece. Constable evită pe de-a-ntregul acest risc. Dimpotrivă, opera degajă un sentiment de armonie, de comunitate fericită cu natura, stimulînd meditația senină, asemenea celor mai izbutite peisaje ale lui Lorrain. Iar aceasta în condițiile în care Constable nu preia nicidecum universul sensibil idealizat al artistului francez, optînd pentru naturalism pur și simplu.

Într-adevăr, *Căruța de fîn* ne înfățișează o priveliște cît se poate de banală: un cîine în prim-plan, a cărui poziție dirijează privirea spectatorului către căruța aflată deja în mijlocul gîrlei. Această scenă conduce spre planul îndepărtat, unde spațiul însoțit al cîmpiei domină asupra bolții înnoirate. O fermă și un pîlc de arbori ocupă partea stîngă a tabloului, încălcînd deliberat principiul echilibrului și simetriei, din compoziția clasică.

Pe scurt, o natură care nu oferă nimic spectacular: nici o culme majestuoasă, nici o deschidere panoramică. Nimic altceva decît orizontul neted al cîmpiei de la Suffolk, mai exact împrejurimile familiare lui Constable ale morii de la Flatford, căreia artistul îi evocă aici dulcea poezie. Într-un asemenea decor, Constable redă aici acțiunile oamenilor în cotidian, acțiuni foarte îndepărtate de repertoriul biblic și mitologic.

Dar adevăratul subiect este altul – apa, aerul, cerul, cum scria în 1821 scriitorul romantic francez Charles Nodier. Pentru ca privitorul să poată pătrunde lesne în această atmosferă, pictorul a înlăturat orice obstacol: cum s-a văzut la analiza cu raze X, un călăreț care fusese inițial plasat în prim-planul compoziției, a fost eliminat. În schimb, cerul care dă tabloului lumina sa perlată, ocupă o mare parte din tablou.

Valorificând experiența sa de acuarelist, Constable știe să redea mișcarea și vibrația: pentru el cerul nu este o simplă draperie albă care se întinde peste fragmentul de natură, ci o zonă a compoziției care, printr-un ușor contrast, accentuează armonia și tihna din prim-planul tabloului. În perioada efectuării acestui tablou, Constable a efectuat numeroase studii de cer, sens în care el introduce termenul *skying* (*a face cer*). Aici se află într-adevăr „sursa luminii din natură, care guvernează toate lucrurile”. Calitatea unui peisaj este dată de această vibrație impalpabilă, de acest freamăt de la *suprafața* lumii, căruia artistul îi acordă un interes nou după ce citește lucrările meteorologului I. Howart privind variațiile luminii în funcție de schimbările atmosferice, de mișcarea norilor îndeosebi.

Pentru a le transpune pe pânză, tușa mîngîie fără a apăsa, ea mai mult sugerează decît descrie.

Ușoare retușuri de alb subliniază ogîndirile, anunțînd procedeele mai directe ale ultimilor ani – faimoasa *zăpadă* a peisajului englezesc de marcă Constable. Pentru a obține unitatea imaginii și vibrația culorilor, el le așterne pe acestea peste o preparație roșie, ea însăși vibrată prin mișcarea energică a pensonului.

Conform perspectivei liniare, ultimul plan se află foarte departe și el devine abia perceptibil din cauza orizontului plasat foarte jos. Este pretextul pentru artist să accentueze vivacitatea tușei în conturarea formelor. Aceeași factură preimpresionistă este folosită și în schițarea personajului și a carului cu fin, fapt care îndreptățește pe deplin aprecierea că adevăratul subiect al tabloului este natura și că, în consecință, avem de a face cu un peisaj pur.

În timp ce în Anglia acest gen de peisaj a fost primit cu oarecare răceală, spre decepția pictorului, în Franța s-a bucurat de un succes prompt. Expus la Salonul din 1824 sub un titlu kilometric (*O căruță de fin trecînd vadul din preajma unei ferme*), tabloul a fost primit cu entuziasm de artiștii și criticii francezi în frunte cu Delacroix și Géricault. Precursorul realiștilor de la Barbizon, Paul Huet (1804-1869), rememorînd începuturile sale ca pictor și gravor peisagist, mărturisea că a avut o adevărată revelație la acest salon: „era pentru prima dată cînd se simțea căldura, pentru prima dată cînd se vedea o natură luxuriantă, verzuie, fără negru, fără crudități, fără manieră” (comparația fiind făcută, desigur, cu peisagiștii clasici, ca Lorrain).

La rîndul său, Delacroix s-a simțit încurajat, văzînd tabloul, în căutările sale îndrăznețe – libertatea tușei, luminozitatea culorilor etc.

William Turner, *Ploaie, abur și viteză*

Atras inițial de acuarelă și influențat apoi de Nicolas Poussin, William Turner (1775-1851) devine membru al Academiei Regale din Londra la numai 27 de ani.

Ploaie, abur și viteză este o pictură în ulei pe pânză, de 91/122cm, realizată în 1844 și aflată la National Gallery din Londra.



Construcția Marelui Drum de fier al Vestului, Great Western Railway, a uimit contemporanii prin viteza de 120km cu care circula trenul, cel mai rapid din lume nu numai în 1840, ci și mulți ani după aceea. Turner și-a propus, orgolios, să surprindă elanul trenului care se năpustește peste privitor. Cât de mult i-a reușit aceasta o dovedește și ideea unui critic cu ocazia expunerii tabloului la Royal Academy, de a cere publicului să se grăbească să vadă trenul înainte ca acesta să țîșnească afară din pictură.

Într-adevăr, pornind de la schițele făcute pe platforma locomotivei aflate în plină viteză și marcat de o așa experiență trăită pe viu, Turner imprimă acestui peisaj efecte dramatice extrem de pregnante, exploatând mijloacele de expresie plastică. Ca într-o veritabilă viziune apocaliptică, locomotiva Great Western-ului „și deschide ochii de sticlă roșie în tenebre și trage după ea, ca pe o imensă coadă, șirul de vagoane” (Gautier). Balaur de foc străbătând peisajul ca un cataclism, trenul acesta apocaliptic face ca ființele umane să pară semne derizorii abia perceptibile: în dreapta, se întrezărește vag un muncitor al pământului, iar în stînga, la fel de vagi, apar siluetele unor navigatori pe Tamisa – mărturii ultime, aproape șterse, ale unei lumi revolute, asemenea iepurașului care aleargă înspăimîntat prin fața monstrului cuprins de flăcări. Dificultatea de a identifica ce reprezintă tabloul este ea însăși simptomatică. Într-adevăr, important de subliniat aici este faptul că în acest tablou, ca și în majoritatea creațiilor sale (dintre care multe sînt inspirate de transformările pe care le suferă natura sub impactul progresului), Turner nu povestește o peripeție, ci redă o impresie și urmărește să provoace o emoție.

În mod deliberat, toate formele care apar în tablou sînt atît de vag schițate încît abia dacă se poate ghici ce reprezintă ele. Șuvițele de pastă picturală extrem de agitate și reliefurile expresive al împăstărilor sînt menite să traducă o atmosferă, creată de către elementele impalpabile – fumul locomotivei, rafalele ploii, viteza trenului, toate tratate în culori incandescente, așternute pe pînză cu o rapiditate de neconceput înainte de Turner.

Acest interes deosebit pentru redarea mișcării și a efectelor atmosferice va entuziasma nu numai pe Monet și Pissarro: cu ocazia primei expoziții impresioniste din 1874, *Ploaie, abur și viteză* este readusă în atenția publicului sub forma unei gravuri de Bracquemond, fapt ce dovedește reverența întregii generații impresioniste pentru maestrul englez, poate cel mai important dintre precursori.

Este adevărat că Monet s-a arătat rezervat față de *romantismul exuberant* al imaginației lui Turner, dar a apreciat în mod deosebit irizările și efectele de ceață, acele peisaje abstracte care au deschis calea propriilor sale cercetări asupra efectelor de lumină și a influențelor acestora asupra formelor, duse adesea pînă la simple structuri cromatice, fără corespondent în universul figurativ.

Cu asemenea lucrări (ne putem gîndi și la *Furtună de zăpadă pe mare*, pictată cu doi ani mai înainte), Turner face irelevantă noțiunea de compoziție, cel puțin în sensul ei clasic, în timp ce noțiunea de „subiect” al

tabloului devine o simplă concesie făcută tradiției. Caducă este, în același timp, perspectiva, caduc și clarobscurul, ca procedee de construcție a imaginii picturale. Lumina, în schimb, devine principalul mijloc de construcție, alături, desigur, de culoare. Culoarea în nuanțe pure, aprinse, de roșu și galben în special. Mai dense sau mai diluate, culorile par a emana ele însele lumina, eliminând complet umbra.

Ca tehnică artistică, Turner introduce în pictură procedeele acuarelei. După mărturii ale contemporanilor, a pictat acest tablou cu o paletă mare și necurățată, cu pensule scurte și groase, stînd în picioare și aplecat asupra pînzei înclinată pe șevalet!

Theodore Géricault, *Pluta Meduzei*

Clasic prin tehnică și stil, Géricault (1791-1824) este un romantic prin subiecte, dar mai ales prin expresia dramatică a formelor și culorilor la care a recurs.

Între 1816 și 1817, cu ocazia sejurului în Italia, studiază cu pasiune creația clasicilor, influența acestora resimțindu-se în versiunile *Cursei cu cai de tracțiune*. Aceste preocupări preced, cu mai puțin de un an, capodopera sa *Pluta Meduzei*, expusă la Salonul din 1819, care va șoca prin realismul său atroce.



Între 1820-1822 Géricault va prezenta în Anglia, cu un succes considerabil, faimoasa sa *Meduză*. Cu această ocazie el realizează o serie de litografii și va continua să arate interesul său pentru subiecte moderne, îndeosebi pentru cursele de cai, care-i vor inspira *Derby-ul din Epsom* (1821).

Pluta Meduzei, pictată la 28 de ani (1819), este executată în tehnica uleiului pe pânză, are dimensiunile de 491/716cm și se află la Luvru încă

din 1825. Starea sa de conservare nu e deloc bună datorită faptului că pictorul a folosit masiv bitumul pentru a realiza tonalități întunecate, care să contrasteze cu cele luminoase; lipsa de siccitate a bitumului a provocat, în timp, grave alterări tabloului.

Aceste tonalități întunecate obținute prin utilizarea bitumului, constituie una din noutățile introduse de Géricault pentru a crea o atmosferă dramatică, în care brunul dominant contrastează cu ocrul-roșu, alte culori lipsind cu desăvârșire.

Însăși alegerea subiectului (în iulie 1816, 149 persoane au fost înghesuite pe o ambarcațiune precară, când fregata *Meduza* a eșuat pe coasta Africii occidentale; după 12 zile de groază, cu numeroase scene atroce, au supraviețuit doar 15 dintre pasageri) era o mare îndrăzneală la vremea respectivă, când cele mai multe tablouri expuse la Salon erau inspirate de teme religioase sau de episoade din istoria Bourbonilor.

Odată cu subiectul, Géricault schimbă radical și viziunea, optînd hotărît pentru o interpretare realistă. Elaborarea operei a fost îndelungată. Din toamna anului 1818 pînă în vara anului următor, Géricault s-a străduit să intre în pielea naufragiaților pentru a reda mai convingător drama lor pe pînză.

Ras pe cap, ducînd timp de 8 luni o existență de un ascetism monahal, el s-a documentat asiduu asupra circumstanțelor dramei de pe *Meduza*, făcînd chiar și o machetă a plutei, cu ajutorul unuia dintre supraviețuitori. Alți supraviețuitori au fost solicitați să pozeze pentru individualizarea realistă a figurilor din tablou.

Pentru a reda convingător moartea, Géricault a pictat muribunzi la spitalul Beaujon, iar în atelier a pictat mîini și picioare tăiate, în stare de putrefacție. Grija pentru autenticitate nu a ocolit nici decorul acțiunii: în martie 1819 pictorul a studiat peisajele marine din Le Havre, reproducînd plauzibil pe pînză licărirea matinală ale cerului și valurile care amenință ambarcațiunea.

Efectul realist obținut astfel este accentuat printr-o compoziție expresivă, cu un echilibru precar sugerat de diagonala plutei, dar totuși solid din punct de vedere plastic prin dubla piramidă în care sînt organizate elementele compoziției. Clasicist este și modelul corpurilor, ca și contrastul dintre lumini și umbre ce amintește de *Rondul de noapte* al lui Rembrandt, în fine, ca și conturul accentuat al formelor.

În schimb, tratarea realistă a suferinței umane dusă la extrem și accentul pus pe expresia emotivității copleșitoare aliniază această capodoperă romantismului francez (o comparație cu romantismul german,

așa cum se prezintă el în *Mănăstirea...* lui Friedrich, poate constitui o temă interesantă pentru nuanțarea unui curent adesea tratat ca unitar).

Pe de altă parte, Géricault a eliminat din lucrarea sa orice element care ar fi făcut o aluzie explicită la accidentul naval. Eliminând anecdoticul și pitorescul, artistul obține astfel o noblete a expresiei care sporește valoarea operei. Interesant este că Géricault s-a inspirat mai mult din creația unor mari maeștri (Michelangelo, cu *Judecata de apoi*, Rubens, cu *Căderea damnaților*) decât din litografiile publicate de către jurnalele timpului pentru a ilustra evenimentul.

Studiile care au precedat opera probează și ele că Géricault a epurat progresiv compoziția: uniforme identificabile în unele desene, dispar complet în profitul nudității atemporale. Caracterul atemporal este asigurat și de eliminarea oricăror trăsături etnografice ale personajelor (greci? romani? francezi? turci? – nimeni nu ar putea răspunde).

Adevăratul subiect al tabloului este mizeria umană, pentru a cărei redare Géricault recurge și la tonurile întunecate.

Realismul său științific manifest încă în studiile realizate la Spitalul Beaujon în vederea *Meduzei*, cunoaște o ultimă expresie în cele 5 portrete de alienați, creații halucinante care îmbină o pătrunzătoare observație psihologică cu emoția umană. Arta sa se întâlnește, sub acest aspect, cu cea a lui Goya, al cărui nume îi era, se pare, necunoscut lui Géricault.

Meritul lui Géricault este de a fi contribuit la înlocuirea grandorii epice cu pictura vieții moderne, influențând mult creația unor importanți artiști ai secolului XIX, precum Delacroix, Daumier și Courbet.

Eugène Delacroix, *Moartea lui Sardanapal*

Deși debutează cu picturi pe teme religioase și neoclasice ca factură, Delacroix (1798-1863) ajunge repede, grație lui Géricault, să-și ia libertăți tematice și stilistice care îl vor consacra drept principală personalitate a romantismului francez.



Moartea lui Sardanapal (1827/1828), ulei pe pânză, 395/495cm, restaurată încă din timpul vieții lui Delacroix, se află la Luvru din 1921, după ce a trecut prin mai multe colecții particulare.

Inspirată în parte din tragedia lui Byron, *Sardanapal*, 1821, lucrarea reconstituie drama prințului asirian care, asediat fiind, asistă la distrugerea, din ordinul său, a tot ceea ce-i aparținea în acel moment: femei, eunuci, cai, paji, bogății. Scena se petrece în palatul prințului din Ninive, prințul însuși asistând întins pe patul instalat pe imensul rug pe care urmează să fie ars chiar el, la urmă de tot.

Subiectul tabloului este, deci, un masacru. Însuși Delacroix, într-o scrisoare, afirmă că este vorba de *Masacrul nr. 2*, știut fiind că *Masacrele din Chios* a fost supranumit de Gros *Masacrul picturii*.

Scandalul provocat în 1828 se explică nu numai prin nota sângeroasă a imaginii, ci și prin absența elementelor care să localizeze scena în timp și spațiu. Pictorul pare a semăna confuzie în mod deliberat: figurile din primul plan sînt ordonate într-o friză de inspirație clasică, paralelă cu suprafața pînzei, în timp ce estrada grijuliu cadrilată a primelor planuri, cu care David își obișnuise privitorul, este înlocuită cu o mare încîlceală de corpuri și obiecte care par să nu aibă nici un punct de sprijin cît de cît ferm.

În plus, compoziția sfidează clasicismul prin dezechilibrul ei de ansamblu, accentuat de puternica diagonală în care este angajat patul prințului. S-a spus, în acest sens, că avem de a face cu o compoziție axată pe o piramidă care se prăbușește spre privitor – mod, desigur, de a sugera dinamismul accentuat al imaginii. Se constată, apoi, elemente baroce, unele cu trimitere clară la Rubens – torsiunea unor nuduri care se zbat într-o echivocă trăire de spaimă și voluptate, ca și construcția spațialității prin culoare, în disprețul perspectivei liniare.

Confuzia referințelor nu este însă singura care-l dezorientează pe privitor. Multiplele acțiuni din imagine solicită privirea în direcții divergente, în același timp. Impresia de violență este susținută și cromatic, pînza fiind inundată de roșul sîngelui și galbenul aurului. Despre felul în care pictorul așternea culorile, Gautier (unul din cei mai entuziaști susținători ai lui Delacroix) scria că el „arunca găleți de culoare spre pînză, picta cu o mătură afumată”.

Că Gautier exagerează, nu încapă îndoială; cert este că maniera lui Delacroix de a manipula culorile nu putea stîrni decît stupoare în 1828, cînd Ingres mai lucra încă la *Apoteoza lui Homer* de pe plafonul actualului muzeu Luvru, unde linia domina autoritar culoarea.

Surprins el însuși de tonul exagerat al criticilor ce i s-au adus, îngrijorat de perspectiva ostracizării și a lipsei de comenzi, Delacroix va opta pentru o factură potolită, în creațiile care urmează. Doar *Vînătoarea de*

lei, pictată în 1854, mai amintește de îndrăznelile din *Moartea lui Sardanapal*, care rămîne astfel o lucrare unică în creația artistului.

Apreciată încă de la început de comentatorii de artă avizați (precum Victor Hugo, care deplîngea atunci îngustimea „burghezilor”), *Moartea lui Sardanapal* rămîne un reper pentru multă vreme de aici înainte. În 1862, Baudelaire scria retoric: „cine ar mai putea picta astăzi tot acest harem de frumuseți atît de eclatante, cu acest foc, cu această prospețime, cu acest entuziasm poetic? Și tot acest lux sardanapalesc care scînteiază în mobile, în veșminte, în hamuri, în veselă și bijuterii, cine, cine?”. Rememorare nostalgică, în care transpare și regretul că nici Delacroix, atunci încă în viață, nu a mai putut depăși izbînda sa din 1827-1828.

Considerat astăzi un important precursor al Impresionismului, Delacroix a impus o concepție artistică opusă clasicismului rece. Sursele sale de inspirație au fost cu predilecție pasiunea și imaginația, chiar dacă a cultivat adesea și teme ale clasicismului. El a utilizat culoarea pentru a crea o atmosferă, atribuindu-i astfel o semnificație esențialmente nouă, care va da un elan decisiv cercetărilor impresioniste. În privința tehnicii, renunțînd la tonul local, Delacroix a deschis o nouă perspectivă relațiilor dintre formă și lumină, ca și problemelor culorii și a variațiilor relative ale acesteia. Folosind tonurile pure și renunțînd la contrastul lumină-umbră, el ajunge să formuleze în mod explicit principiul care va ghida multă vreme cercetările impresioniștilor: „jocul luminii este materia picturii”, cum scrie undeva în *jurnalul* său.

Camille Corot, *Catedrala din Chartres*

Autor și al numeroase tablouri mitologice, sau religioase (teme abordate, se pare, special pentru a fi trimise la Salon), Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875) și-a cucerit în posteritate un loc distinct în istoria artei, grație contribuției sale originale în domeniul peisajului: el inventează un tip de peisaj care se dispensează de *marile efecte* specifice romanticilor.



Catedrala din Chartres este un tablou de 51/64cm, dimensiuni la care s-a ajuns printr-o ușoară mărire operată de Corot în 1871 (opera fusese

pictată în 1830). Cu acest prilej, artistul a adăugat personajul masculin din stînga și a modificat pe cel feminin de lîngă movila cu pietre. Înainte de a intra în colecțiile de la Luvru (1906), tabloul a aparținut lui Alfred Robout (biograf al lui Corot) și a fost foarte prețuit de Marcel Proust, care-l amintește în *Du côté de chez Swan*.

Deși format în spiritul mării tradiții clasice franceze și al cultului pentru peisajul istoric insuflat de primul său maestru, Michalon (laureat al premiului Romei), Corot nu frecventează deloc muzeele în cursul primului său voiaj italian (1825-1828), nu vede nici măcar capodoperele lui Rafael și Michelangelo. Descoperind lumina mediteraneană, el își caută inspirația în natură și începe, încă de pe acum să-și decupeze net planurile în funcție de lumină, cum făceau mulți pictori peisagiști care lucrau acum la Roma, Napoli și în alte centre artistice italiene.

După revenirea în Franța, acest realism nutrit de calitățile clasicismului devine limbajul privilegiat al lui Corot.

Catedrala din Chartres este pictată chiar la începutul peregrinărilor prin Normandia și alte provincii franceze. El execută mai întîi un desen al celebrei catedrale gotice, în care primele planuri sînt vag schițate, în timp ce arhitectura monumentului este scrupulos reprodusă. Se poate pune acest fapt pe seama fascinației pe care arta medievală o mai exercita încă asupra artiștilor timpului. Într-adevăr, cu puțini ani înainte fusese publicată culegerea de planșe grafice ilustrînd monumentele Franței *Voiaje pitorești și romantice* a baronului Taylor, primul volum fiind consacrat Normandiei de Sus (1825).

În tabloul definitiv însă, pictorul procedează invers: monumentul este plasat mult mai în spate, este conturat în linii mai puțin precise, iar primul plan este rezervat unei grămezi de pietre reprezentate cu maximă meticulozitate.

Între această grămadă de piatră și catedrală se interpune o mare movilă de pămînt și cîteva case moderne care maschează partea de jos a monumentului istoric, reducîndu-i mult ponderea. Monumentul este astfel plasat într-un decor în care îi fac concurență construcții fără importanță istorică sau artistică, elemente de peisaj natural și, mai ales, acea grămadă de pietre ostentativ răvășită.

În plus, din imagine nu lipsesc mărturiile vieții cotidiene din preajma bisericii: diverse personaje figurate în mișcare sau odihnindu-se, o trăsură cu cai etc.

Acest mod de a pune în pagină motivul decupat probează limpede atitudinea polemică a lui Corot față de peisajul istoric: gloriosul monument

devine o componentă oarecare a imaginii, tratat chiar cu mai puțină pioșenie decât grămada de pietre plasată semnificativ în prim-plan. Refuzul idealizării este astfel principalul element care îl înrudește cu reprezentanții Școlii de la Barbizon (Millet, Rousseau și ceilalți).

Pe de altă parte, silueta catedralei se profilează pe un cer albastru striat de nori albi și gri, un cer așa cum se vede frecvent primăvara în Nordul Franței, și care ocupă aproape jumătate din întregul tablou.

Atmosfera este liniștită, evocarea celebrului monument are o notă firească, fără nici o înclinație spre emfază: nu se mai regăsește aici acea *fleșă inimitabilă* pe care o exalta Péguy, se sugerează pur și simplu un climat familiar și tihnit, specific un oraș de provincie al Franței.

Astfel concepută, *Catedrala din Chartres* pare mai apropiată de unele scene de gen sau de portretele intimiste pictate uneori de Corot, care se situează mai curînd pe linia lui Chardin decât pe cea a secolului XVII francez. Caracterul de studiu de moravuri este afirmat, în prim-planul tabloului, prin prezența unui bărbat și a unei femei, la distanță de câțiva metri unul de altul și în atitudini de iscodiri reciproce (amintim că silueta bărbatului a fost adăugată de pictor foarte târziu).

Prezența acestor personaje incită privitorul să brodeze un întreg roman: cine sînt ele? se privesc pe furiș sau fiecare este cufundat în gîndurile sale? este un început de idilă sau o tentativă de reîmpăcare după ceartă? Lăsînd abia schițate aceste personaje, artistul invită spectatorul să-și imagineze ceea ce dorește – concepție specifică pentru arta modernă.

Totuși, aceste implicații moraliste se relevă doar analizelor insistente. Corot nu sacrifică nicidecum plasticitatea în beneficiul literaturizării. Imaginea trăiește și captează în principal prin vigoarea ei de ansamblu. Remarcabilă este, mai întîi, unitatea obținută de pictor în condițiile alăturării de motive banale unui motiv grandios – catedrala. Formal, totul se încheagă într-o structură armonioasă, fără nici o notă discordantă sau falsă, ceea ce a făcut pe unii critici să asocieze această compoziție cu o simfonie clasică, deși golul din stînga imaginii naște dezechilibre și asimetrii deloc neglijabile în planul expresiei.

Dar unitatea imaginii este substanțial realizată prin culoare. Ocolind tonurile țipătoare și contrastele cromatice, Corot recurge la un amestec pigmentar extrem de elaborat pentru a obține infinite nuanțe. Așa este albastrul cerului, dar mai ales jumătatea de jos a tabloului, cu amplul concert de ocruri și griuri încălzite de lumina blondă care conferă peisajului chartrian acea unică notă de serenitate cvasiparadisiacă.

Prin paleta sa luminoasă și mai ales prin acuitatea privirii, exersată pentru analiza răbdătoare a variațiilor de lumină în diverse ore ale zilei, Corot se înscrie între predecesorii impresioniștilor, fără însă a merge alături de ei în anii când le-a fost contemporan.

Courbet, *Domnișoarele de pe malurile Senei*

Artist care a pus bazele curentului realist în pictura veacului al nouăsprezecelea, Gustave Courbet (1819-1877) începe să lucreze în stil neoclastic, fapt care-i aduce participarea la Salon foarte de tânăr (1842, cu un autoportret).



După 1855, adoptînd eticheta de *realist* pe care o respinsese anterior, Courbet renunță să mai picteze *grățios*. Pentru a evita polemicile, el se consacră subiectelor fără capcane – peisajul și nudurile. În fapt, el nu va face decît să radicalizeze direcția în care mergea pînă atunci – detașarea de concepția care judeca pictura după înțelesurile ei mai mult sau mai puțin literare. Se va limita să exprime viața puternică a naturii (omul fiind el

însuși privit ca un element al acesteia), concentrându-se pe meseria de pictor, care nici anterior nu-i fusese pusă la îndoială.

Domnișoarele de pe malurile Senei (1856, ulei pe pânză, 174/200cm) este o lucrare despre care s-a spus, pe drept cuvânt, că anunță Impresionismul¹ (ea se află în prezent la Muzeul Petit Palais).

Într-adevăr, obiectivul pictorului nu este atât înfățișarea unor figuri feminine în decor natural, cât redarea unei atmosfere specifice, acea atmosferă de toropeală estivală, când omul caută umbra cu disperare. Cum bine observa Argan, atenția pictorului este orientată spre redarea aspectului pur fizic al vieții personajelor și elementelor naturii, nicidecum asupra problemelor de anatomie reproșate de Gautier la vernisaj.

Cu hainele în dezordine, somnoroase și greoaie, cele două femei sînt toropite de acea trăire confuză specifică zilelor caniculare, în care plăcerea simțurilor și zăpușeala sufocantă se amestecă inextricabil. Pe pajiștea înflorită, par ele însele două flori enorme.

Văzute de sus, cu trupurile lor grele care apasă iarba, personajele nu au volume clar decupate în spațiul înconjurător, culorile veșmintelor și ale pielii lor se continuă direct cu verdele în multe nuanțe al peisajului.

Această viziune apăsător realistă, inspirată poate de fotografie (se știe, de altfel, că artistul a transpus în pictură imagini fotografice) este potențată și de structura compozițională, cu totul nouă față de cea academică.

Courbet renunță atât la *centrul compoziției*, cât și la *axa coordonatoare* a reprezentării, el nu atribuie figurilor umane o semnificație diferită de cea a arborilor, pietrelor, florilor sau a bărcii de la malul apei, cu alte cuvinte nu mai abordează pînza în termeni de temă și fond.

Totul are aceeași importanță, privitorului i se oferă forme și culori, astfel încît ochiul se deplasează cu egal interes de la un punct la altul al imaginii. În mod intenționat, Courbet încalcă principiul clasic al unității de construcție formală, ca și pe cel al subordonării tuturor elementelor compoziției unui sentiment dominant.

Așa cum, compozițional, imaginea are acea construcție complexă conținută de fragmentul decupat din realitate, la fel, în planul semnificației, sentimentul care se degajă este confuz, contradictoriu chiar.

Sentimentul acesta nici nu contează prea mult, în condițiile în care artistul face totul pentru a îndrepta atenția privitorului spre materia picturală, cu formele și culorile ei.

¹ Albert Châtelet & Bernard Philippe Groslier, *Historie de l'art*, Larousse, Paris, 1990.

Compoziția nu respiră, orizontul este atât de înalt încât abia dacă se vede o dungă de cer, mascată și aceasta în mare parte de ramurile copacilor.

Ceea ce ar fi trebuit să fie fondul, care să dea spațiu și respirație compoziției, este sufocat de masa deasă a crengilor de arbori și de pajiștea bogată în ierburi și flori de câmp.

Privirea este astfel blocată, nu se poate risipi, este constrânsă să se fixeze pe acest tot unitar de forme colorate, în care fiecare pată de culoare, cu vibrația sa proprie, se impune simultan atenției. Sîntem foarte departe de *Atelierul* (pictat cu numai un an mai înainte!), cu acel energic centru de interes reprezentat de pictorul însoțit de modelul nud și cu jumătatea superioară a tabloului aproape goală (goală numai ca figuratie, nu și ca materie picturală).

Prin aceasta, Courbet, fără să-și propună, pune bazele viziunii impresioniste care, începînd cu *Prînzul* lui Manet, va aprofunda tot mai mult studiul realității bazat pe unitatea senzației vizuale, transpusă pe pînză în unitatea ei maximă. El deschide o direcție nouă în pictură, pe care nici criticii de seamă ai timpului nu o sesizează ca atare (Maxim Du Camp regreta lipsa de grație a domnișoarelor care-i apăreau ca niște „pachete de stofe”, iar Théophile Gautier aprecia că tabloul se aseamănă „unui peisaj de pe pereții hanurilor de provincie”).

Novator și în plan tehnic, Courbet recurgea la un cuțit de paletă cu ajutorul căruia aplica un strat de pigment pe pînză, cu scopul de a obține o suprafață tactică, pe care începea apoi compoziția propriu-zisă în care recurgea din plin la glasiuri, cum se vede chiar în *Domnișoarele*.... Este și aceasta o achiziție pentru mulți dintre pictorii care se vor inspira din metoda sa.

Édouard Manet, *Dejun pe iarbă*

Considerat primul pictor care s-a preocupat în mod sistematic de vizibilitatea materiei picturale, Édouard Manet (1832-1883) începe ca ucenic al academistului T. Couture, în al cărui atelier lucrează din 1850 pînă în 1855.



În 1862, Manet își câștigă faima de *Spaniolul Parisului* prin lucrări à la Velásquez, precum celebra *Lola de Valencia*, această „bijuterie în roz și negru”, după expresia inspirată a lui Baudelaire.

Cu aceste începuturi derutante, Manet ajunge brusc în centrul atenției amatorilor de artă și a criticii franceze la faimosul *Salon al refuzaților* din 1863, când expune încă mai faimosul *Dejun pe iarbă* (ulei pe pânză, 208/264cm, conservat la Orsay), respins de severul juriu format din академиști.

Lucrat în atelier și inspirat de iluștrii predecesori (Giorgione și Rafael, care pictaseră *Concertul cîmpenesc* și, respectiv, *Judecata lui Paris*, cunoscută doar prin gravura lui Raimondi), acest tablou a scandalizat mai întâi prin asocierea cu totul neașteptată a nudului feminin cu bărbații în costume contemporane.

Este adevărat că, la vremea aceea, nudul nu era acceptat decît în scene mitologice, în care personajele erau zeități. Dar, dacă totul se rezuma la atît, este sigur că faptul rămînea fără ecou peste ani, cum s-a întîmplat cu numeroase alte lucrări care nu erau, la expunere, pe gustul publicului.

Cu mult mai scandalosă, pentru juriu și pentru cei mai mulți dintre critici, a fost viziunea de ansamblu și tehnica în care se concretiza aceasta. Folosind perspectiva liniară care sugerează tridimensionalitatea profundă, Manet renunță totuși complet la clarobscur, procedeul prin care se sugera pînă atunci volumul personajelor și lucrurilor, consolidîndu-se iluzia de spațiu tridimensional.

Dimpotrivă, el face trecerea bruscă de la corpul luminos al nudului la zonele întunecate și invers, lăsînd impresia că nu știe – cum s-a și spus atunci – să utilizeze gradațiile subtile.

Aplatizate astfel, personajele par decupate dintr-o suprafață plană, iar plasarea lor în spațiu generează o *compoziție absurdă*, cum scria unul dintre comentatori, referindu-se de bună seamă la această sfidare a principiilor compoziției clasice.

În plan cromatic, el recurge la culori atît de crude încît deconcertează și pe specialiști: „coloritul violent și agasant intră în ochi ca o sabie de oțel” – scria atunci un critic de artă.

Efectele cromatice decurg însă nu numai din culorile crude, ci și din tehnica lui Manet, care era una apropiată de cea a frescei. Anume, pe pânza albă acoperită numai cu un strat subțire de clei, artistul așterne cu pensula vopsea fluidă și grasă. Peste acest strat, înainte de a se usca, el intervine cu negrul său specific și cu demitentele. După ce lucrează personajele și celelalte elemente care reprezintă subiectul tabloului, așteaptă să se usuce și abia apoi definitivează fondul. De aici acele violente contraste cromatice care au deranjat spectatorii formați în spiritul armoniilor neoclasice.

Fără să adopte plein-air-ul sau să renunțe la conturul net al personajelor și obiectelor, Manet deschide calea impresionismului prin freamătul materiei picturale, obținută printr-o pensulație spontană și deliberat vizibilă, prin culori pure, saturate, ca și prin aplatizarea volumelor și prin teme cotidiene.

Édouard Manet, *Bar aux Folies Bergère*

Bar aux Folies Bergère. Pictat în ulei pe pânză, 130/96cm, tabloul a fost expus la *Salonul oficial* din 1882, fără să trezească interes. După ce trece prin mai multe colecții, tabloul intră în 1957 la Courtauld din Londra.

Considerat un adevărat testament plastic al lui Manet, tabloul este într-adevăr o sinteză a întregii sale creații. Sub aparența simplității, el este în fapt foarte elaborat.



Ca și în alte lucrări importante, artistul pornește de la o capodoperă a unui maestru din vechime, de la *Meninele* lui Velásquez, de unde împrumută ideea oglinzii pentru a include pe spectatorul însuși în tablou.

Dar, ca întotdeauna când se inspiră din creația unui predecesor, Manet prelucrează ideea pînă la limita în care sursa devine îndoielnică. Aici, el reduce la maximum spațiul dintre pictor în plin lucru și oglindă, astfel încît acest spațiu nu mai conține decît chelnerița și tejgheaua cu sticle din fața ei. În rest, tot ce se vede în tablou este reflectarea în oglindă a sălii de bar, cu mulțimea de clienți așezată la mese, cu imensele lustre care luminează interiorul, cu picioarele unui trapezist (în stînga sus) și, bineînțeles, cu spatele chelneriței și fața pictorului.

Este evident însă ca acest artificiu de compoziție, prin care privitorul are iluzia că sala de bar se află în spatele său, nu prezintă mare importanță pentru pictor. Adevăratul obiectiv al acestei opere este de a îmbina estetica realistă, dominantă în anii de tinerețe ai lui Manet, cu estetica impresionistă, care s-a impus cu vigoare în perioada când artistul se afla spre sfîrșitul carierei.

Astfel, Manet își stabilește ca subiect reprezentarea unei scene din viața modernă, alegînd un loc dintre cele mai tipice pentru viața nocturnă a capitalei franceze. El respectă structura clădirii de la Folies-Bergère, vastele lustre circulare sînt indicate la fel de conștiincios, cu luminatul lor pe bază de gaz, sticlele de șampanie și vin sînt copiate după natură, ca și cele de bere blondă englezească (pe a căror etichetă nu omite triunghiul roșu distinctiv) sau flaconul de liqueur. Printre figurile din oglindă, se recunosc mai multe personaje mondene ale timpului: Méry Laurent, Jeanne Demarsy.

Pe de altă parte, grija pentru exactitatea redării unui fragment de realitate se împletește cu o grijă încă mai mare pentru pictură. Manet nu face concurență aparatului fotografic, principala sa preocupare este studiul efectelor de lumină și culoare. Singurele personaje văzute de aproape, nu mai sînt portrete psihologice, ele au un chip complet inexpresiv. Restul, de ordinul multor zeci, sînt simple pete de culoare. Este limpede că artistul a recurs la motivul oglinzii pentru a face pictură impresionistă, adică pentru a studia deformarea culorilor plonjate în lumina alburie a gazului: toate par mai clare, unele devin atît de eclatante încît se difuzează dincolo de conturul formelor (flaconul de liqueur are în jur o aureolă verde, a cărei tonalitate se răsplinește în marmura tejghelei, în tușe abia perceptibile).

Această analiză foarte atentă a culorilor culminează în pictura reflexelor, unde artistul combină mai mulți factori – îndepărtarea figurilor reflectate, fumul de tutun, albul gazului. Dacă ochiul percepe clar detaliile

din prim-plan, el nu înregistrează decât cu totul vag pe cele din depărtare. Tremurul fețelor și al costumelor corespunde astfel senzației adevărate pe care o are pictorul aflat în ambianța sălii respective.

Prin aceasta, Manet este contemporan nu numai cu Monet și Pissarro, impresioniștii înclinați să dizolve formele în atmosferă, dar și cu Seurat și Signac, neoimpresioniștii care tocmai începeau experimentele savante de optică, ce vor duce, peste câțiva ani, la lucrări precum *Parada circului* a lui Seurat.

Influențat probabil de *Bal în Montmartre* a lui Renoir, Manet crează o dublă iluzie a spațialității: pe de o parte, prin respectarea perspectivei liniare, dă iluzia de profunzime a spațiului, pe de altă parte, folosind culori intense și strălucitoare pentru planurile îndepărtate, obține o puternică contracție a spațiului, accentuată prin aplatizarea volumelor ca urmare a violentelor contraste dintre umbră și lumină, dintre aplaturile de culoare pură și aplaturi negre, juxtapuse fără zone de trecere.

Fiind ultima lucrare importantă a lui Manet, *Bar aux Folies Bergère* este, poate nu întâmplător, cea mai impresionistă din opera sa.

Claude Monet, *Impresie, răsărit de soare*

Un pas important spre ceea ce va fi Impresionismul va fi făcut de Monet la Bougival, în 1869, când pictează *La Grenouillère*, lucrare în care se vede deja că artistul este preocupat să redea senzația vizuală, nu priveliștea efectivă din fața ochilor.

Un impuls a cărui importanță nu este încă lămurită (în declarațiile târzii o va minimaliza în chip suspect) primește în acest sens la Londra, în 1870-1871, prin contactul atestat cu opera lui Turner, Constable și Old Crome. Schițele cu efect de ceață și zăpadă executate aici aprofundează experimentele începute la Bougival (*Parlamentul din Londra*, 1871, col. Astor, Londra).



Revenit în Franța și stabilit pentru șase ani la Argenteuil, Monet își continuă experimentele, în 1870-1871, insistând în special pe rafinarea procedurii *virgulelor*.

Suprafața tabloului era astfel acoperită cu o „țesătură vibrantă cu mici pete de culoare și de mici linii, nici una din ele nedefinind prin ea însăși vreo formă, dar fiecare contribuind nu numai la recrearea aspectului particular al motivului ales, ci și a atmosferei însoțite din jur care își puneau semnul ei caracteristic pe arbori, pe iarbă, pe case și pe apă” (John Rewald).

În acest context, va picta prima variantă a faimoasei *Impresie, răsărit de soare*, expusă la Le Havre în 1872, sub titlul *Vedere din Havre* (ideea de a boteza *Impresie* varianta expusă peste doi ani la Paris i-a venit artistului în timpul panotării de la Nadar).

Ca subiect, nimic nou. Motivul, abordat și anterior de Monet, era frecvent încă în pictura olandezilor din secolul al XVII-lea, iar în Franța fusese relansat de primul său maestru, Boudin.

În materie de compoziție, iarăși nu se poate vorbi de inovație: soarele este plasat de o manieră clasică, aproape de centrul tabloului, în timp ce reflexele razelor sale în apă sînt ordonate după o linie dreaptă care funcționează ca axă verticală a întregii construcții. Împreună cu soarele, barca neagră, vapoarele și macaralele din portul îndepărtat constituie repere de construcție a compoziției, ele fiind în opoziție de tente în raport cu apele învolburate și cerul ușor înnoirat.

Novator este Monet în planul procedurii picturale propriu-zis. Dacă regula tradițională era ca trăsătura de penel să fie mascată sau cel puțin mult atenuată prin suprapuneri astfel încît să se elimine orice accident sau relief, Monet procedează parcă în ciudă, lăsînd să se vadă foarte clar fiecare tușă, indiferent dacă este vorba de straturile fine de culoare care evocă cerul sau de cele care figurează vasele și bărcile din port sau unduirile apei. Împăstarea care constituie discul solar are un caracter grosier, iar striurile roșii și roze care sugerează lumina soarelui spre apus contrastează puternic cu tușele de culori reci-întunecate, pictate orizontal și evocînd valurile sau barca din prim-plan. Perspectiva liniară abia dacă este sugerată, iar formele sînt atît de vagi încît compoziția se apropie de abstracție.

În ochii celor mai mulți dintre contemporani, acest procedeu era adecvat pentru o schiță cu totul sumară, dar nicidecum pentru un tablou prezentat în expoziție ca lucrare finită.

Receptată ca un „afront la bunele moravuri artistice, la cultul formelor și la respectul măștrilor” (Leroy), lucrarea lui Monet era în fapt expresia unei noi estetici, o estetică întemeiată deopotrivă pe renovarea viziunii, a subiectului și a tehnicii artistice, dar mai ales pe transformarea culorii și luminii în adevărate probleme ale pictorului.

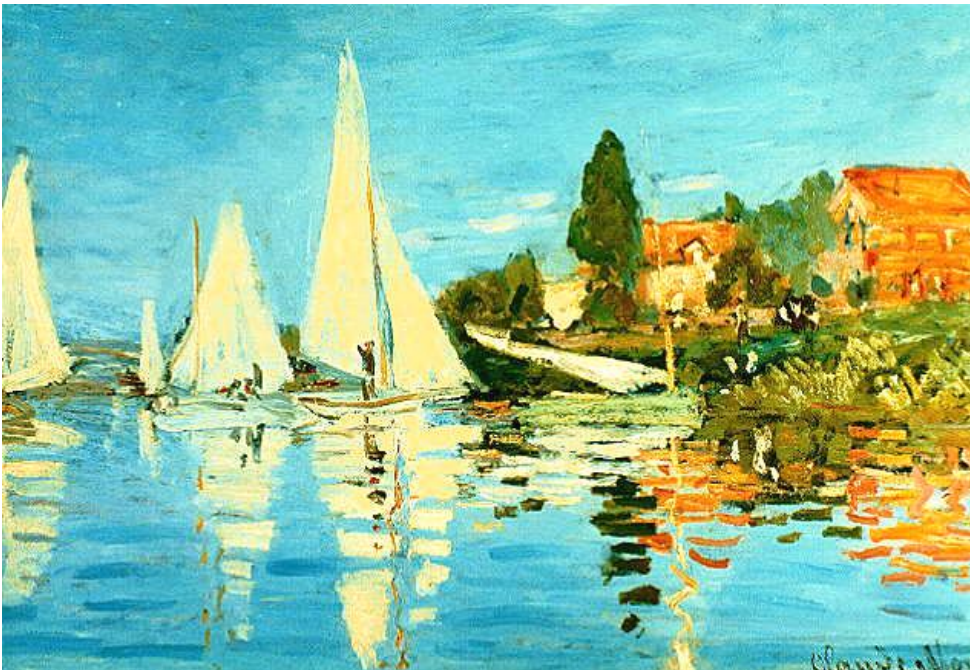
Aspirînd să trateze scene situate *en plein-air*, Monet s-a consacrat asupra celei mai adecvate modalități de a fixa pe pînză variațiile de culoare în lumina soarelui sau în umbra unui nor, în funcție de anotimpuri, ore din zi sau stări meteorologice.

După încercări care au durat peste un deceniu, el ajunge la convingerea că redarea efectului produs pe retină de un peisaj este posibilă numai printr-o mare libertate în dispunerea tușelor de culoare. În plus, culorile nu mai trebuie combinate fizic pe paletă, ci juxtapuse cu pensonul direct pe pînză, în stări cît mai pure posibil, urmînd să se „amestece” doar optic.

Toate aceste inovații vor avea o influență covîrșitoare asupra artiștilor contemporani. Chiar dacă mulți nu vor merge cu investigațiile atît de departe încît să dizolve formele pînă la limita abstracției, ei vor prelua fie și parțial sugestiile sale, schimbînd fundamental înțelesul însuși al picturii.

Claude Monet, *Regate la Argenteuil*

Accentul pus pe redarea senzației vizuale în instantaneitatea sa este la fel de vizibil în seria *Regatelor de la Argenteuil* (1873, Jeu de Paume), de 48/75 cm. Cum observă Argan, pictorul elimină aici nu numai convențiile de atelier, precum perspectiva, clarobscurul etc., ci și acel atît de decantat „sentiment al naturii”.



Folosind roșul pentru a reda apa, Monet dovedește că nu este deloc preocupat să redea lucrul, nici măcar percepția lucrului, ci percepția reflexului unui lucru, pe care o consideră la fel de reală ca și percepția lucrului. Pentru el așadar, pictura nu trebuie să reprezinte ceea ce se află înaintea ochilor, ci ceea ce se află pe retina celui care privește. Astfel, Monet aprofundează tot mai mult studiul refracțiilor și difracțiilor, al reflexiilor și descompunerilor pe care le generează lumina în apă și în atmosfera vapoasă.

Fără a mai face deosebire între motiv și fond, adică între lucruri și ambianța de spațiu și lumină în care se află acestea, artistul distribuie culorile pe pânză ignorând intenționat semnificația lor naturală. Imaginea devine astfel un fapt interior în raport cu subiectivitatea artistului, separată și chiar independentă de exterioritatea care a servit doar ca punct de plecare, și care în *Regate...* abia dacă mai poate fi identificată, iar mai târziu, în *Nuferi*, de exemplu, o face intenționat de nerecunoscut.

În tot cazul, chiar dacă nu merge atât de departe încât să construiască imagini care nu au nici o legătură cu realitatea, Monet opune artei apăsătoare figurative a timpului, o artă a instabilității formelor, inspirată nu doar de mișcare, ci mult mai subtil, de atmosferă: freamătul luminii, oglindirea în apă, transparența aerului, scînteierea frunzișului, adierea vîntului etc. – tot ce intră în raza cîmpului vizual este și perceput ca atare, fără legătură cu ceea ce știm dinainte.

Fără a elimina cu totul din tablou formele în mișcare, campionul Impresionismului își propune să picteze cu precădere lumina, vîntul, frigul, ceața – fenomene fără o substanțialitate palpabilă. Este marea noutate, de puțini înțeleasă la vremea respectivă, chiar între impresioniști.

Este motivul pentru care, de aici înainte, Monet pictează aproape exclusiv peisaje, adesea abordînd același motiv la ore diferite, în anotimpuri și stări atmosferice diferite. Încă la expoziția impresioniștilor din 1877, unde participă cu 35 de peisaje, prezintă șapte variante ale gării Saint-Lazare, reprezentînd în fapt tot atîtea studii de lumină și culoare.

Edgar Degas, *Dansatoare cu buchet salutînd publicul*

S-a spus despre Degas (1834-1917) că a fost impresionist prin viziune, dar un clasic prin tehnică. Într-adevăr, metoda sa de lucru era diametral opusă celei a impresioniștilor: pornind de la crochiuri realizate după natură, pictorul proceda apoi la o îndelungă elaborare în atelier.



Ilustrativă în acest sens este *Dansatoare cu buchet salutînd publicul* (lucrată în pastel pe hîrtie, cu dimensiuni de 77/72 cm și aflată în prezent la

muzeul parizian Orsay), realizată cu prilejul premierei din 1877 a operei lui Massenet, *Le Roi de Lahore*.

Ca de obicei, lucrarea se bazează pe observația atentă a unui spectacol real. Cu o mare grijă pentru autenticitate, artistul se străduie să restituie cu precizie o secvență de *viață modernă*, cum cerea Baudelaire în acei ani.

În acest scop, el începe prin a executa numeroase schițe la fața locului, pe care le analizează apoi și le aprofundează în liniștea atelierului. Trecînd la opera propriu-zisă, Degas desenează pe o foaie dansatoarea, după care, prin colaj, extinde suprafața adăugînd alte benzi de hîrtie în funcție de necesitățile compoziției – în total, cinci benzi.

În același timp, el corijează diverse detalii, reduce mărimea buchetului (enorm în faza inițială), coboară brațul stîng, alungește piciorul drept. Cînd este mulțumit de imaginea obținută, o transcrie, de pe hîrtie pe calc, în pastel.

Se ajunge astfel la o scenă care pare luată pe viu, însă, în realitate, efectul este elaborat și îndelung calculat. Dansatoarea, căreia spectatorii i-au oferit buchetul de flori, avansează pînă spre marginea scenei atît de mult încît luminile rampei fac să-i strălucească picioarele, rochia și partea inferioară a chipului. În spatele ei, balerinele, ordonate în profunzime în cîteva grupuri, îi acompaniază salutul prin pași ușori de dans.

La stînga, una dintre balerine pare a se înclina în față, dar nu i se vede decît o parte a corpului, ieșind din cadru chiar și capul – parcă spre a sfida ostentativ convențiile clasice.

Mai în spate, se văd limpede patru balerine mișcîndu-se în cadență. Și mai în spate, alte siluete umane abia schițate, între care două care țin umbrelele, nici nu pot fi identificate ca feminine sau masculine. În stilul care-i este definitoriu, Degas structurează compoziția de o manieră complexă, adăugînd prim-planurilor *clasice* un fundal impresionist.

Aceași grijă pentru autenticitate explică și caracterul straniu al unor personaje (personajul îmbrăcat în costum indian și cu turban – prezent efectiv în distribuția operei *hindou* a lui Massenet), accesorii și costume: nimic nu este rodul fanteziei, totul provine din spectacolul reprezentat.

Punctul de privire plasat foarte sus este de asemenea preluat din realitate: el corespunde viziunii ușor plonjantă a spectatorilor reali din primul balcon și din loja situată ușor oblic față de scenă, în partea stîngă. În fine, geometria și strălucirea alburie a luminii care învăluie atît de ciudat personajele corespund condițiilor de ecleraj al unei săli de spectacol la acea vreme. Balerinele erau, într-adevăr, luminate prin două surse diferite: una

plasată în fața scenei, jos, alta reprezentată de lămpile înșiruite pe plafoane și pereți. În 1877 Opera din Paris era luminată cu lămpi de gaz (cea electrică a fost introdusă cu peste zece ani mai târziu), lumină albă care înviează tentele clare ale buchetului și umbrelor, conferă pielii o aparență cretoasă și suscită reflexe decolorate pe muselinele balerinelor.

Dansatoare cu buchet... este, pe de altă parte, prima lucrare importantă sub aspectul evoluției gândirii lui Degas despre culoare. Ea conferă aprecierea relatată de Paul Valéry: „Oranjul colorează, verdele neutralizează, violetul întunecă” – ar fi spus Degas, poate chiar în timp ce lucra la acest pastel. Într-adevăr, aici oranjul conferă cea mai puternică notă culorii de pe cele două umbrele și de pe costumele balerinei din stînga și a dansatoarei salutînd publicul. Verdele, mai discret, colorează costumele balerinelor din planul îndepărtat și peisajul sumar care face oficii de decor în fundal. În fine, violetul, în diverse nuanțe, corespunde umbrelor – întunecă decolteul dansatoarei, delimitează planșeul și alternează strălucirea veșmintelor stacojii cu evantaiele grupului din ultimul plan, furnizînd, totodată, contrastul indispensabil cu tenta dominantă a operei – albul, acel alb specific luminii de gaz care decolorează tot ceea ce atinge.

În *Dansatoare cu buchet...*, prodigiousul desenator care a fost Degas rămîne oarecum în umbră, nu în sensul că renunță la desen în conturarea formelor, ci în sensul că desenează direct în culoare, procedează care se pretează în excelență tehnicii pastelului. În acest fel, artistul reunește într-un singur demers cele două mijloace esențiale ale artei sale de maturitate, linia și culoarea pură (neamestecată pe paletă).

Predilecția pentru pastel se explică, de altfel, tocmai prin acest dublu obiectiv al artistului. În cazul *Dansatoarei...* el utilizează pastelul în bastoane pulverulente care, mai mult decît uleiul, sugerează fardul balerinelor și luminează precum lămpile de gaz. Sec și opac, acest pigment se definește prin consistența materială, fiind adecvat scopului urmărit de Degas.

Concepția despre desen și culoare în anii deplinei maturități relevă la Degas o gândire modernă, care anunță noile cercetări de după 1900. Astfel, desenul devine mai sumar, pare incomplet, dar abia așa cîștigă în forță, subliniază elementele cheie ale compoziției.

Un braț, ferm conturat în partea de sus printr-o linie viguroasă, se pierde în partea de jos în fondul tabloului, adesea fără nici un pasaj. Un chip se impune printr-o singură trăsătură proeminentă de creion. Asemenea resurse expresive ale desenului concis vor fi exploatate sistematic abia de Matisse, peste cîteva decenii.

Inovator și în cazul culorii, Degas nu se mai preocupă de tonalitatea locală sau de posibilitățile oferite de ea pentru definirea unui volum. Pentru el, culoarea este un mijloc de a anima suprafața corpurilor, pentru a acroșa lumina pe tutu-urile vapoase ale dansatoarelor și, nu în ultimul rând, pentru a caracteriza spațiul, un spațiu diferit de cel renascentist și clasic, sugerat prin instrumentarul bine cunoscut (perspectivă liniară, clar-obscur etc.).

În privința compoziției, Degas este între primii pictori care practică sistematic decentrarea și asimetria, dezechilibrând ostentativ prin aglomerarea personajelor în stînga imaginii și extinderea spațiului gol în dreapta. Introduce, de asemenea, planurile tăiate, personaje care ies parțial din imagine.

În planul tehnicii artistice, este primul artist care utilizează pastelul pe monotip, asociază pastelul cu guașa diluată în laviu, inventează „pastelul umed” prin vapori de apă clocotită, în fine, suprapune straturi de pastel fixate pentru a obține adevărate reliefuri pe suprafața bidimensională.

Cum a observat Galienne Francastel, Degas a presimțit speculațiile asupra spațiului care vor ocupa un loc de prim-plan în pictura de după 1900. În lucrări precum *Mary Cassat la Luvru*, *Viconte Lepic traversînd piața Concorde*, *Coborîrea cortinei* sau *Conversația*, Degas pregătește terenul pentru elaborarea noii concepții despre spațiu a picturii moderne.

Pierre Auguste Renoir, *Bal în Montmartre*

Bal în Montmartre (sau *Le Moulin de la Galette*, 1876 Muzeul Orsay, dimensiuni 132/175 cm) este apreciată de Jean Cassou drept „cea mai frumoasă” creație impresionistă, iar de René Berger ca „una dintre cele mai reușite”.



Pictată în ulei pe pânză pe când Renoir (1841-1919) avea doar treizeci și cinci de ani, această capodoperă este semnificativă mai întâi pentru darul impresionistilor de a da strălucire oricărui motiv. Așa cum atrăgea atenția Georges Rivière, *Le Moulin de la Galette* era foarte departe de a fi un local de lux: o sală de bal construită din scânduri vopsite într-un verde urât, care se prelungea în curtea cu podea din moloz, înconjurată de salcâmi sfrijiți – pe scurt, loc de distracție duminicală pentru muncitorimea din Montmartre, atracția principală fiind *la galette* (o plăcintă ca oricare).

Și totuși, tabloul pictat de Renoir după acest motiv degajă o impresie de feerie și lux. Impresia este datorată, neîndoielnic, artei lui Renoir, talentului său de a transfigura o priveliște banală, poate chiar vulgară, într-un tărâm de basm. Salcîmii sfrijiți se preschimbă în vegetație luxuriantă, molozul de pe jos devine un covor pufos, iar hamalii și spălătoresele par personaje din înalta societate. Spre a obține acest efect miraculos, artistul se servește doar de instrumentele obișnuite ale pictorului, culoarea și lumina. Mai exact este vorba de *culoarea-lumină*, pentru că, în cazul impresionistilor, cele două mijloace de expresie nu mai pot fi despărțite. Culoarea capătă strălucire prin lumină, iar lumina, izvorînd din culoare, dobîndește o stranie materialitate. Contrar aprecierii lui Berger (scena este luminată de un soare de vară), lumina tabloului nu este lumină naturală pentru că nu avem de a face cu clarobscur.

Construind tabloul direct în culoare-lumină, Renoir procedează într-un mod aparent contradictoriu. Pe de o parte, el aplică perspectiva liniară, micșorînd dansatorii pe măsură ce aceștia se depărtează de trio-ul aflat în prim-plan. Pe de altă parte, el menține aceeași intensitate a culorii și în cazul siluetelor cu talie mică din depărtare, devenite simple pete de culoare. Iluzia de spațiu tridimensional, generată de perspectiva liniară, este viguros contrazisă de perspectiva cromatică răsturnată – căci culorile din planul îndepărtat par chiar mai intense comparativ cu cele din planurile apropiate, ceea ce creează iluzia că vin spre spectator.

Acest spațiu nou obținut de Renoir modifică și aspectul volumelor care îl populează: rigiditatea conturilor și a muchiilor este înlocuită printr-o plasticitate generală, mai exact, corpurile nici nu par a avea volum. Umbrele, care dau consistență în pictura tradițională, se dezagregă, devin culori ca și zonele luminate. Astfel, pălăria cea mai mare din tablou este, de fapt, un joc de culori calde și reci, în care dispare orice disociere obișnuită dintre umbre și lumini, mai exact, umbrele sînt integrate, ca și lumina, în aceeași ondulație colorată.

Renunțarea la clarobscur face ca volumele să se aplatizeze considerabil și, în acest fel, impresia de tridimensionalitate este contrazisă încă o dată.

Lipsa de frontieră între elementele tabloului face ca ele să se întrepătrundă, ca de altfel și părțile unui obiect sau personaj. Un rol important în acest sens revine tușei: prin schimbări de pensulație, cu o pastă atît de fluidă încît pînza pare acoperită cu o peliculă ușoară, tușa susține conturul fără a-l îngroșa și fără a compromite continuitatea culorii. Prin

acest procedeu al tușelor dirijate, Renoir descoperă o nouă calitate materială a picturii, a culorii în special.

Culoarea nu mai evocă materialitatea specifică a unui obiect sau ființă (suprafața zgrunțuroasă a unui copac, carnația unei femei, catifelarea unei blăni pufoase etc.), adaptînd calități de ductilitate, transparentă, fluiditate sau sprinteneală, prin care ființele și lucrurile sînt practic recreate. În acest fel, nici spațiul nu mai este proiecția efectului de perspectivă a spațiului real, el devine prin excelență un spațiu plastic, cu proprietăți (întindere, adîncime etc.) determinate de culoare, o culoare în game pure și strălucitoare. Personajele și lucrurile sînt și ele figuri generate de acest spațiu, de culoarea-lumină. Subiectul tabloului nu mai determină forma, ci invers, aceasta evocă un anume subiect, un anume conținut, mai exact spus. Pierzîndu-și greutatea și soliditatea, lucrurile și ființele se refuză tentației privitorului de a le atribui semnificații decurgînd din realitatea obișnuită; în *Le Moulin de la Galette*, Renoir creează o altă realitate, în care totul este culoare și lumină: pămîntul, lemnul, carnea, sticla, frunzișul și chiar metalul devin suple și strălucitoare, deopotrivă de permeabile la lumină. Într-o scrisoare către Durand-Ruel, Renoir se pronunță explicit pentru acest mod de a înțelege pictura: „... pentru Verlaine și Mallarmé, poezia nu constă în adîncimea gîndurilor, ci în contextul ritmic al sunetelor. Pictorul lucrează cu culorile tot așa cum poetul lucrează cu cuvintele. Natura este un pretext, poate un mijloc. Scopul este tabloul: o țesătură deasă, animată, bogată, vibrantă de note cromatice pe o suprafață”. Este o anticipare cu peste un deceniu a cunoscutei sentințe formulate de Maurice Denis și socotită azi drept motto-ul artei contemporane (pictura este „o suprafață plană acoperită de culori într-o anumită ordine”).

De reținut că, contrar preferințelor sale obișnuite în planul cromaticii, dominată de tonuri calde (cu nelipsitul roșu dus spre oranj), în *Le Moulin de la Galette* tonalitatea de ansamblu este violetul închis secundat de albastrul deschis, tonalitate pe care o vom mai regăsi doar în puține tablouri din anii următori: *Umbrelele* (1882, National Gallery, Londra), *Piața Clichy* (1880, col. Courtauld, Londra).

Într-o epocă în care noțiunea estetică de *frumos* devine indiferentă artiștilor sau chiar ostilă (cazul explicit al lui Degas), Renoir continuă să o considere ca ideal al picturii sale. Evidentă și în *Le Moulin...*, această aspirație se va accentua în a doua parte a carierei sale, cînd frumusețea corpului feminin va deveni principala temă a tablourilor sale.

Cézanne, *Golful Marsiliei văzut de la Estaque*

Unii cercetători – Lionello Venturi, îndeosebi – delimitează, după 1878, o *perioadă constructivistă* în creația pictorului. Deși, în afară de anul 1872, când *romanticul* Cézanne rupe cu fantasmalele sale și trece ferm la studiul naturii, este greu de operat delimitări categorice în evoluția artistului, este cert că, începând din 1878-1879, acesta s-a străduit mai mult ca oricând să supună culoarea rigorii și monumentalității geometrice, să *construiască* formele prin culoare (Liliane Brion-Guery extinde pînă în 1895 această *perioadă constructivă*).



Reprezentativă pentru această perioadă este pînza pictată în ulei începînd din 1886 și intitulată *Golful Marsilliei văzut de la Estaque* (80/100

cm, azi la Art Institute din Chicago). Tema cunoaște mai multe variante (numai în a doua jumătate a anului 1880 va executa peste zece tablouri; dintre cîte a pictat pînă în 1890, Liliane Brion-Guerry a identificat nouăsprezece) și, de altfel, împrejurimile Marsilliei au constituit un subiect favorit al pictorului după 1880.

Alegerea acestui motiv se explică prin dificultatea sa, dificultate pe care Cézanne o căuta acum obsesiv. Aici, ca mai peste tot în sudul Franței, platourile sînt vaste, văile largi, iar orizonturile tăiate de munți.

Pentru peisagist problemele se complică: motivul nu este dat, el trebuie construit și delimitat. Punctele de privire sînt înalte. Se întîmplă adesea, cînd pictorul se plasează la semiînălțime, ca primul plan să se proiecteze direct pe ultimul plan.

Între cele două planuri există întinse suprafețe care nu se văd, dar care trebuie avute în vedere. Intră astfel în joc *sentimentul* spațiului: un spațiu care nu se mai oferă *pe tavă* pictorului, ca în Île-de-France.

Existau, însă, la Estaque, și alte dificultăți incitante pentru Cézanne. Intensitatea orbitoare a soarelui, violența culorilor și complexitatea peisajului însuși constituie toți atîția factori care îngreuiază reprezentarea acestuia.

Conștient că are de rezolvat probleme grele de construcție și spațiu, pictorul s-a plasat undeva deasupra satului și a uzinelor sale, anume, pe colina Nerthe. Și-a instalat șevaletul într-un punct înalt de unde vederea îmbrățișează succesiv casele și țărmurile de la Estaque, golful, deschiderea largă spre Mediterana, malul opus în depărtare, colinele din ce în ce mai înalte pe măsură ce ochiul alunecă pe coasta golfului către est. Deasupra acestui peisaj luminos și profund, se află cerul meridional.

Tabloul este cu atît mai dificil de compus, cu cît privirea nu poate îmbrățișa golful în întregime. Pictorul trebuie deci să-i sugereze forma fără a-i putea figura conturul.

Spre a înfrunta aceste obstacole, Cézanne stabilește, în centrul imaginii privite pe verticală, un plan uniform, al mării, care nu este limitat pe laturi decît de cadrele tabloului. Doar restrîngerea suprafeței de apă în partea dreaptă indică forma golfului în această parte.

Odată determinat acest prim reper, pictorul divide peisajul în patru zone. *Zone* și nu planuri, căci două dintre ele se divid, la rîndul lor, în mai multe planuri distincte.

Prima, cea mai apropiată și mai accidentată, este ocupată de case și arbori, iar în extremitatea stîngă, de un cîmp cu măslini și bojdeuci. Urmează zona marină, în care avansează oblic un vas. Zona a treia este cea

a colinelor, ordonate în lanțuri paralele, în profunzime. În fine, a patra zonă este cea a cerului, pictată în tușe ușoare de albastru-azuriu și albastru-gri.

Abstracție făcînd de avansarea cîmpului cu măslini spre golf, în stînga, aceste patru zone mai curînd se suprapun decît să se întrepătrundă. În acest fel, compoziția se ordonează urmînd orizontalele paralele și nu după direcții oblice, cum se întîmplă în mai toată pictura de după invenția perspectivei renascentiste. Impresia de întindere și depărtare este totuși păstrată, grație unor soluții originale: rupturile în scară operate în talia obiectelor și tratamentul particular al culorilor, soluții asupra cărora merită să ne oprim mai pe larg.

Prima soluție este aplicată în zona satului Estaque, divizată net în două planuri. În cel dintîi, casele și hornurile sînt reprezentate la scară mare, ceea ce indică apropierea lor, conform perspectivei liniare.

Volumele au densitate și vigoare, suprafețele expuse la soare se opun celor situate în umbră, iar muchiile acoperișurilor și ale pereților sînt subliniate prin linii foarte fine. Tușe de culoare ocru și brun închis, potențate de accente de roșu și roz, sînt strîns țesute și înclinate după direcția planului pe care îl colorează, contrastînd puternic cu albastrul intens al apelor mării.

O perdea de arbori, modelată prin tușe suprapuse, servește drept fond acestui prim fragment de o sculpturalitate frapantă. Imediat în spate, clădirea negricioasă a unei uzine atrage atenția cu atît mai mult cu cît coșul său emană un nor de fum colorat care se detașează net pe fondul albastru al apei marine.

Cealaltă jumătate a satului este cu totul altfel redată de Cézanne: ea nu prezintă vederii decît volume simplificate, arbori rezumați prin tușe abia distincte și construcții reduse la paralelipiede, de dimensiuni minuscule și arborii și construcțiile, spre a se sugera că se află foarte departe de privitor.

Cézanne procedează la acest partaj accentuat pentru că satul și cîmpul cu măslini se află la altitudini diferite și la distanțe diferite față de observator. Ruptura brutală a planurilor și simplificarea formelor (case, arbori) sînt menite să pună în evidență aceste diferențe: ele permit privirii să situeze exact diversele elemente ale spațiului plastic corespunzător reliefului de la Estaque. Din același motiv, colinele de după golf sînt tratate în suprafețe ample și proiectate decis pe cerul senin.

Aceste diferențieri de tratare geometrică sînt dublate de Cézanne de altele, de ordin cromatic de data acesta, accentuînd încă și mai mult senzația spațialității.

Între 1872-1874, artistul aprofundase cu toată atenția studiul culorilor în aer liber, pe lângă Pissarro. Aici, el aplică metoda impresionistă, amplificând-o de o manieră care-i este proprie. El rupe imaginea printr-un albastru crud, al apelor golfului, pe care îl însuflețește prin tușe orizontale de verde și violet.

La contactul cu malul din depărtare, apa devine aproape mov și aceasta pentru că, potrivit principiilor impresioniste, culorile sînt afectate de distanță și de lumina solară. Unele devin tremurătoare, se modifică fie în sensul întunecării, fie, altele, se decolorează.

În acest fel, schimbările albastrului devin un indiciu al spațiului îndepărtat: impregnînd colinele, el se nuanțează pe pantele lor spre gri sau spre azur, trecînd prin turcoaz, spre deosebire de albastrul din apropiere, în care modificările de nuanță sînt abia perceptibile.

Tușele cele mai vii fac ecou celor rezervate cerului și care sînt mai ușoare și mai lungi. De la primele planuri, tratate în ocru, galben, roșu și verde, se obține astfel o progresie cromatică spre ultimile planuri, dominate de gama albastrurilor.

Grație acestui dublu procedeu, care îmbină construcția geometrică și disponerea logică a nuanțelor gamei cromatice, Cézanne restituie în toată plenitudinea ei senzația produsă de peisajul mediteranian al Estaque-ului, dar totodată reconstruiește peisajul pe planul imaginarului, detașîndu-se sensibil de constrîngerea realității luate ca punct de plecare.

Analizînd comparativ cele nouăsprezece variante, pictate între 1876-1890, Liliane Brion-Guerry face remarcă esențială pentru înțelegerea evoluției *constructivismului* lui Cézanne: dacă variantele vechi, precum cele de la Metropolitan sau din colecția Tyson – Philadelphia, mențin un echilibru perfect între sugestia realului și transpunerea sa în abstract, odată cu varianta de la Chicago acest echilibru este rupt, contururile formale ale concretului sînt afirmate prea violent, iar expresia cromatică este prea ridicată din punct de vedere valoric. Solicitată din direcții opuse (realul și imaginarul), compoziția pare a fi pe punctul de a se autodistrage. Planurile, în loc să se topească pe măsură ce se desfășoară în adîncime, marchează clar distanțele. Spațiul, a cărui unificare l-a obsedat pe artist începînd cu variantele de la Philadelphia și Sao Paulo (în cele din colecțiile Bernheim de Villers Rosengard – Lucerna prim-planul este tratat cu un realism minuțios, iar fundalul cu un sintetism larg), apare și mai unificat, foarte aproape chiar de punctul tensiunii maxime.

De asemenea, compoziția pare și ea pe punctul de a face explozie. Aceasta se întîmplă pentru că Cézanne este încă preocupat de

corespondența cu universul concret, ale cărui sugestii devin, la acest nivel al căutărilor plastice, stînjenitoare. Obsedat de aceste sugestii, Cézanne nu este încă pregătit să se detașeze de ele.

Abia odată cu peisajele din seria Gardanne (*Satul Gardanne*, Fundația Barnes, Merion, *Muntele Saint-Victoire la Beaurecueil*, col. Harriman, New York, *Case la Gardanne*, col. particulară, New York, *Munții din Provence*, Muzeul din Cardiff) pictorul se eliberează de constrîngerile motivului și dă frîu liber posibilităților infinite ale creației abstractive.

Construcția spațială devine acum expresia unui sistem pur speculativ, în care imaginea este fructul unui calcul mental cu totul independent de punctul de plecare reprezentat de motivul real (la care, trebuie spus, Cézanne nu va renunța, totuși, niciodată). Faptul că pictorul își începe lucrul privind motivul este acum un simplu tribut plătit obișnuinței. În fond, tabloul nu se mai încheagă ca o transpunere armonioasă în domeniul abstractului a datelor realității materiale, iar pictorul nu se mai raportează neîncetat la ea pentru a menține echilibrul acestui paralelism.

Cézanne, *Muntele Saint-Victoire*

Seria cu *Muntele Sainte-Victoire* poate fi privită ca o chintesență a creației cézanniene, atât în sensul că ea ilustrează toate perioadele din evoluția pictorului (de la înregistrarea scrupuloasă a întregii priveliști, la sintetismul sever din anii nouăzeci), cu ezitățile și revenirile atât de specifice, cât și în sensul că l-a solicitat pe artist sub toate aspectele, punându-i cele mai multe probleme.



Varianta din 1882-1885

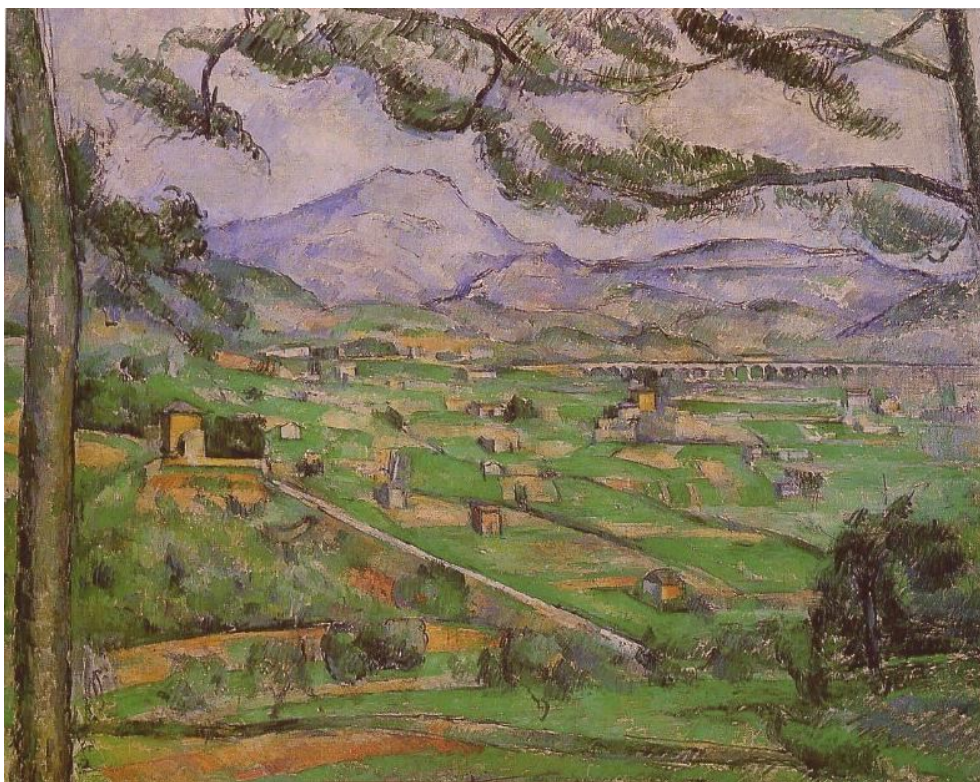
Regăsim aici, în toată plenitudinea ei, toată libertatea de transpunere a realității, dar mai ales de interpretare și recompunere. Regăsim deopotrivă totala libertate în folosirea perspectivei, cu puncte de fugă care se

multiplică amețitor sau se schimbă cu bruschete. Regăsim acea substituie a iluziei spațiului real cu un spațiu pe deplin iluzionistic, obținut prin nesocotirea distanțelor și a raporturilor reale dintre elementele peisajului: combinând vederea de sus a platoului din fața muntelui cu o privire frontală a acestuia, artistul, cu obsesia sa volumetrică, creează iluzia unei mari depărtări a muntelui și accentuează totodată impresia de monumentalitate.

În diversele variante pe această temă, peste cincizeci, Cézanne extinde cel mai mult căutările sale în materie de spațialitate. Masa muntoasă se dezvoltă și se îngroașă nu numai de o manieră organică înspre cerul înalt, ci și în jos, se înfundă, prinde rădăcini, provocând încovoieri și curburi ale liniilor zonelor spațiale. La nivelul solului, liniile deformează corpul muntelui, în timp ce sus, în văzduh, acesta este învăluit de straturile dense ale aerului. Totul este construit aici în jurul centrului compozițional și generează un efect de rotunjime a spațiului, care înconjură muntele ca un vas gigantic.

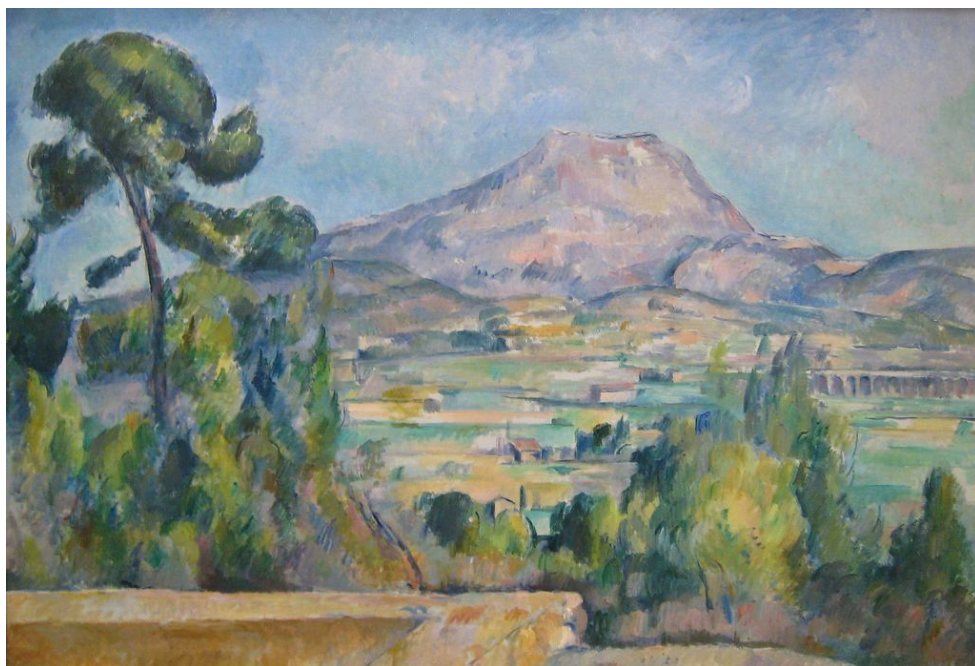
Dintre variantele care transpun mai fidel (nu mai realist!) datele reale ale muntelui (și trebuie precizat că aceste variante nu sînt neapărat cele mai vechi!) se remarcă cea din 1882-1885 aflată la muzeul Pușkin din Moscova, o pictură în ulei pe pînză, cu dimensiuni de 58/72 cm.

Tabloul redă un important fragment din cîmpie sub un soare de vară, dominat la orizont de acest Fuji-Yama provensal care este muntele Sainte-Victoire. Spre pantele stîlcoase ale colinelor, pictate în tonuri de gri și oranj, înverzesc mărăcini și arbori. În primul plan, paralel cu linia muntoasă de orizont, se întinde banda oranj a unei șosele. În dreapta, se înalță o casă reproducă realist. Este singurul element din acest amplu peisaj în care viziunea figurativă apare evidentă, restul (muntele, copacii, drumul), pot fi percepute ca simple pete de culoare. Părțile însoțite ale planului central au o factură păstoasă, în timp ce primul plan și cerul sînt pictate de o manieră lejeră și fluidă. Spre deosebire de lucrările anterioare, impresioniste, planurile sînt aici delimitate net, iar structura materială și volumele componentelor peisajului sînt clar exprimate. Cu volumele reduse la esențe, prezentate într-o viziune deja sintetică asupra formelor, lucrarea încîntă prin limpezime și luminozitate, dar mai ales prin bogăția culorilor care îmbină în mod echilibrat tonurile grave de verde și albastru cu cele calde presărate peste tot în tablou și în mod compact pe banda lată care figurează drumul.



Varianta din 1886-1887

Apropiată ca factură este varianta aflată la Colecția Phillips din Washington, pictată în anii 1885-1887, în ulei pe pânză, 60/73 cm. Aici însă desfășurarea în profunzime a registrelor nu mai ascultă de ordinea specifică perspectivei clasice: între cei doi pini din prim-plan și apeductul de la poalele muntelui, cuprinderea spațială a platoului se amplifică nu numai în lărgime, cum ar fi normal, ci și în adâncime prin efectele unei arbitrare perspective plonjante, care vine să perturbe ordinea generată de perspectiva frontală clasică, folosită pentru redarea primului plan și a celui din depărtare. Ca și în varianta anterioară, viziunea rămîne totuși apropiată de cea tradițională, cu un figurativ chiar mai extins cantitativ, sens în care contribuie și popularea spațiului cu numeroase clădiri și lanuri de culturi agricole, marcînd distanțele și reliefind raporturile. Deși numeroase, elementele figurative sunt însă mai sintetice, abia sugerate. Încă mai sumar este schițat figurativul într-o variantă realizată către 1890 aflată din anul 2000 la Muzeul Orsay din Paris (tot pictură în ulei pe pânză, de 65/92 cm).



Varianta din 1890

Se distinge prin îmbinarea vederilor fotografice ale peisajului cu sugerarea zonelor denivelate, care nu se văd practic, ale terenului. Muntele este mai mare decât în variantele anterioare, ceea ce înseamnă că a fost văzut mai de aproape, dar apeductul de la poalele sale este prezentat în întregime, lucru posibil numai dacă ar fi fost privit de la mare distanță. Ciudățenia se explică prin faptul că Cézanne nu mai ține cont de distanțele reale, el introduce *perspectiva subiectivă*. Platoul apropiat nu mai are concretețea de altădată, formele sale sînt redată prin straturi de culoare mai subțiri și cu transparente mai pronunțate. Iluzia perspectivică este restabilită prin decizia cu care prim-planul este ocupat de paralelipipedul geometric al unei terase, în spatele căruia arborii sînt grupați în două grupuri asimetrice de forme plastice, modelate în culoare. Preocuparea de a figura ceea ce vede este înlocuită cu cea de a compune o structură solidă de pete ferme, cu o pensulație foarte depărtată de cea a impresioniștilor. Pe ansamblu, armonia cromatică este obținută prin subtile contraste de tonuri calde (în special ocru, care conferă luminozitate compoziției) și tonuri reci (verdele vegetației care reverberează și în înaltul cerului, așa cum albastrul cerului se regăsește și în masa muntelui).

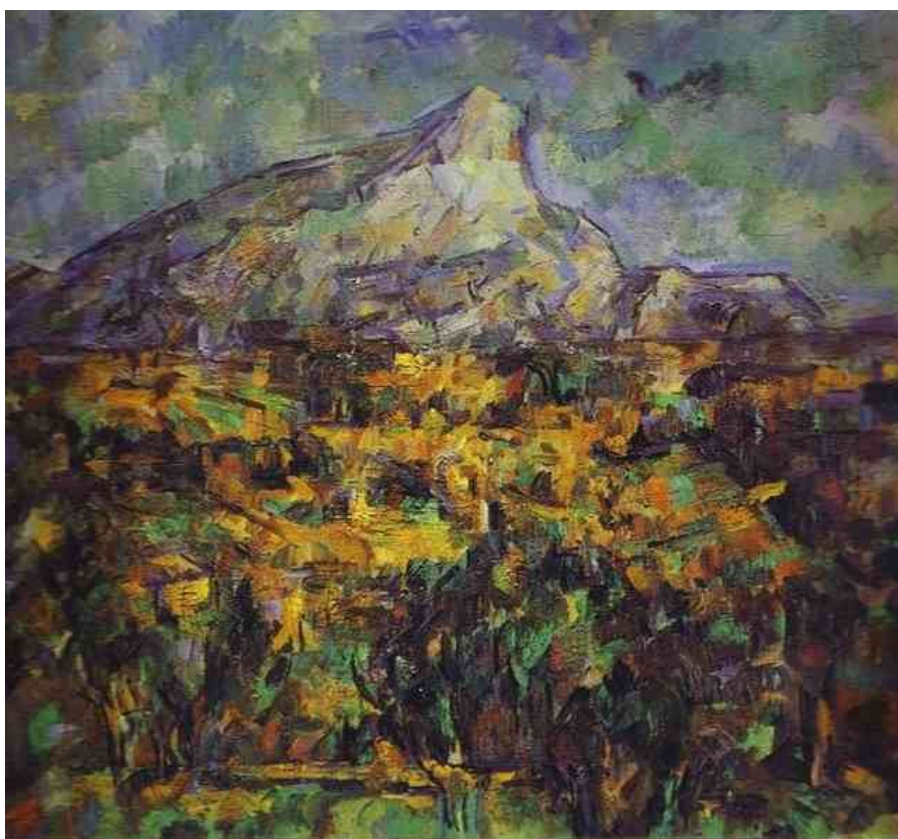


Varianta din 1896-1898

O capodoperă a seriei este considerată varianta din 1896-1898, aflată la Ermitaj (pictură în ulei pe pânză de 78/99 cm). Totul este aici cuprins de dinamismul generat prin tușele energice, inclusiv vibrațiile maselor de aer. Comparativ cu imaginea pe care ar oferi-o aparatul de fotografiat plasat în punctul unde a pictat Cézanne, tabloul prezintă o cu totul altă vedere. La picioarele muntelui, artistul a plasat o casă care în realitate este complet ascunsă de arbori. Muntele este considerabil mărit în raport cu văgăunile și pîlcurile de pini desfășurate în fața sa. Astfel, pe de o parte el pare mult apropiat de privitor, datorită masivității sale, pe de altă parte lasă impresia că se află la o distanță inaccesibilă. Enormă panoramă a peisajului se integrează în procesul generator de forme, elaborînd o masă grandioasă: planurile spațiale colorate se rotunjesc, curg de-a lungul diagonalelor către centru, acolo unde se află ascunsă baza muntelui, dar manifestă prezență în spatele arborelui stufos din stînga și înfundîndu-se

profund în masa pământului. Către acest centru converg de asemenea pliurile puternice care brăzdează versantul vizibil al muntelui. Ca o ființă veritabilă, cu forțe vitale invizibile, dar viguros sugerate, muntele se înalță organic din planurile accidentate. Această îmbinare strânsă, contopire chiar, a organicului și anorganicului, a materiei și spiritului, pare a fi obiectivul ultim al lui Cézanne și el devine încă mai vădit în seria *Marilor scăldătoare*.

Ciudată este, în această variantă, ideea de a îmbina figurativul cu nonfigurativul: clădirea de la poalele muntelui este redată în mod apăsător figurativ, în timp ce, abstracție făcând de ea, tabloul poate fi perceput foarte bine ca o simplă structură de pete colorate.



Varianta din 1905

Totala (aproape totală, de fapt) desprindere de figurativ se constată abia în ultima lucrare a maestrului, datînd din 1905, o pictură în ulei pe

pînză, cu dimensiuni de 60/73 cm, aflată în Muzeul Puşkin. Felul de a proceda al artistului pare aici de neînţeles. Într-adevăr, el se aşează ca de obicei în faţa şevaletului plasat în preajma muntelui, dar ceea ce aşterne pe pînză e aproape în întregime pură fantezie. Pe de o parte, el pare a transpune cu minuţie tot ce vede şi ştie despre Munte: forma impunătoare a acestuia, cu toţi arborii şi edificiile de la poalele lui. Pe de altă parte însă, pe pînză nu distingem nimic din natură dacă nu ţinem cont că pictorul îşi intitulează tabloul *Peisaj din Aix*: doar tuşe colorate care se etalează energic pe întreaga suprafaţă a pînzei. Distincţia dintre motiv şi fond devine cu totul problematică, iar Cézanne pare să fi urmărit în mod expres acest lucru reprezentînd cerul printr-un verde asemănător celor ale vegetaţiei. Dacă Freud i-ar fi scos din cap obsesia Muntelui, Cézanne nu ar mai fi fost nevoit, precum Kandinsky, să răstoarne acest tablou pentru a privi o pictură abstractă. Pe deplin abstracte sînt şi alte variante ale *Muntelui* pictate în ultimii ani de viaţă, precum cea de la Kunsthhaus-Zürich (1902-1906) sau cea de la Muzeul de Artă din Philadelphia (1904-1906).

Cézanne, *Marele pin de lângă Aix*

Simbol transparent al suflului vital care străbate și unifică realitatea în toate manifestările ei, *Marele pin*, de asemenea cu mai multe variante, dar conexe seriei *Muntei*, reia cu alte mijloace problema sfericității spațiului.



În *Marele pin de lângă Aix* (ulei pe pânză, cu dimensiunile de 72/91 cm, Ermitaj), pictat ca și sigur către 1900 (deși Lionello Venturi îl crede mai vechi cu peste zece ani), trunchiul arborelui este încadrat din toate laturile de un inel cromatic în care tonurile verzi ale acelor de pin și ale ierbii se amestecă cu reflexele albastre-violet ale aerului și ale depărtărilor. Regăsim aceeași mare libertate în tratarea temei și aceeași impresie de

profunzime dinamică proprie peisajelor din ultima perioadă a artistului. Trunchiul pinului se constituie în axa verticală în jurul căreia se dezvoltă volumul spațial al tabloului. Marea rețea de ramuri este cea care face compoziția mai complexă. Tușele dezinvolve și aproape imateriale din ultimul plan, perceptibile printre ramurile pinului, evocă o masă spațială mișcătoare, care ba pare a se apropia de privitor, ba se îndepărtează: tonurile roșu-oranj ale acestui spațiu scăldat de soare îl apropie, în timp ce albastrul în multe nuanțe îl îndepărtează. Și aici este utilizat același procedeu de punere în relief întâlnit în cazul fructelor (la piersici îndeosebi): la periferia volumului spațial el acumulează tușe de tonuri reci și intense și, pe măsură ce personul său se deplasează către centrul pânzei, tonurile devin mai calde și se concentrează într-o pată roșie pe acoperișul casei din mijlocul compoziției. Astfel, modelînd tonul, Cézanne ajunge să ne sugereze volumul spațial ca și cum peisajul ar fi pictat nu pe o suprafață plană, ci pe una convexă.

Inspirîndu-se probabil din unele experiențe renascentiste și baroce, Cézanne a observat cu atenție natura și, meditănd, a ajuns la constatarea că toate liniile acesteia se curbează și se încovoie, urcă sau coboară. A reprezentat aceste linii ca paralele convergente în spațiu, conform principalei tradiții renascentiste, înseamnă atunci „a calchia adevărul după un prototip preconcept”.

Totuși, trebuie remarcat că nici perspectiva sferoidă și nici altă schemă geometrică bine determinată nu poate fi considerată ca fundamentînd singură concepția spațială a lui Cézanne. În ultimile sale lucrări mai ales, el combină în diverse moduri elementele de perspectivă sferoidă cu cele ale perspectivei clasice, cu perspectiva inversă și cu cea orientală. Cert este că artistul privilegiază, în cele din urmă, spațiul sferoidal, iar aceasta pentru că numai așa reușește să traducă mai bine panteismul concepției sale asupra dinamismului specific naturii, proces unic ce reunește în desfășurarea sa toate elementele și aspectele vizuale.

În lucrarea deja prezentată, *Marele pin*, sentimentul acestui proces unic conceput în sens panteistic, atinge o maximă plenitudine. Materia naturală se sublimează pentru a deveni un păienjeniș atmosferic, în timp ce aerul atmosferei se materializează în tușe palpabile, totul fuzionînd și generînd o singură substanță artistică din care, printr-o metamorfoză organică, se nasc și cresc formele naturale. Nu numai îndepărtatul și apropiatul, ci și susul și josul devin la Cézanne categorii relative: trunchiul pinului, baza și coroana sa se disipează într-o materie omogenă constituită din tușe verzi, albastre și violete ce se etalează spre toată periferia tabloului.

Încarnînd atotputernicia naturii, cu forțele ei regeneratoare, muntele ajunge în varianta din 1905 aflată la Muzeul Pușkin (una din ultimile lucrări ale pictorului) să închidă complet orizontul imaginii, devenind o prezență tiranică, de o geologică compactitate și de o monumentalitate maiestuoasă. Tabloul se prezintă acum ca o halucinantă alăturare de pete și semne cromatice grupate discontinuu și imprevizibil. Formele din natură sînt în așa măsură abstractizate încît devine cu neputință identificarea lor (deși conform obiceiului său, Cézanne a înregistrat cu minuțiozitate nu doar tot ce vedea, ci și tot ce știa că se află în spațiul cuprins cu privirea – fiecare arbore, fiecare casă, fiecare accident de relief etc.). Apare din nou impresia contradictorie, de vertiginoasă alunecare spațială spre adîncime, accentuată de perspectiva termică obținută prin predominanța ocrului în centru și a nuanțelor de violet spre margini, dar contracarată de prezența neclintită a muntelui imens și de căderea prevalent verticală a tușelor verzi și albastre care brăzdează văzduhul. Tușele sînt astfel puse în evidență încît par a sculpta formele și construiesc planurile care se retrag sau avansează, sugerînd structura spațială complexă a peisajului. Aplicate cînd vertical, cînd orizontal, ele acced spre baza muntelui și îl înconjură din cele două laturi. Tușele care redau reflexele luminoase și cele care închipuie contraforții, orientate de la dreapta la stînga și invers, glisează circular de-a lungul escarpamentului și sfîrșesc spre centrul tabloului, generînd impresia de spațiu sferoid. Sub influența mișcării lor energice, totul pare a se învîrți în jurul punctului central și acest vîrtej este aici mai intens ca în oricare altă lucrare cezanneană. Efectul de rotire este accentuat și prin faptul că zona centrală acaparează cea mai mare parte a tonurilor calde (oranj în principal), care dau impresia că vin în față, detașîndu-se de fondul planului îndepărtat.

Schițată prin tușe de brun-oranj, zona centrală are un contur care pare a fi imaginea inversată a muntelui, ca și cum umbra intensă a acestuia ar acoperi cea mai mare parte a peisajului. Totuși, împotriva oricăror legi ale opticii, această umbră se dovedește prea clară și prea caldă pentru a fi proiectată de către munte. Nu este deci o umbră, ci mai curînd o reverberație a muntelui pe suprafața cîmpiei întinse din preajmă, impresia magică a aspectului său transpusă în construcția spațială. Mișcarea circulară, orientată în jos prin direcția tușelor, se repetă în sus, spre cer, prin concentrările și rarefierea ritmică a straturilor de aer care învăluie masa muntoasă. Această rotire se propagă pe toată suprafața pînzei, revine la punctul său de plecare și se închide în sine, generînd o ciudată senzație de stabilitate dinamică – stare inherentă și eternă a naturii.

Deși pinul din titlu este evident în lucrare și deși aceasta este clar figurativă, Cézanne este și aici mai preocupat de studiul efectelor de lumină și mai ales de disecarea formei naturale prin intermediul abstracției geometrice: pinul nu mai apare întreg, ci atît cît trebuie pentru ca ramurile sale să figureze o schemă compozițională ușor decentrată, dar pe deplin echilibrată, într-un spațiu unificat și stabil.

Cézanne, *Femei la scăldat*, 1898-1906

Viziunea panteistă a lui Cézanne, dar cu accentul pus pe sublinierea unității armonioase dintre om și natură, pe linia lui Poussin, care popula peisajele sale cu nimfe și giganți, ni se dezvăluie deopotrivă în seria *Scăldătoarelor*.



Preocupat de această temă tot din anii șaptezeci, artistul a realizat un număr la fel de mare de lucrări ca și în cazul *muntelui*, în toate perioadele creației sale. În ultimele lucrări pe această temă, el își propune să rezolve problema integrării organice a omului în natură, căutând în acest scop soluții compoziționale originale de stilizare și sinteză a formei, imaginând totodată ansambluri cromatice, care să susțină soluțiile compoziționale de echilibrare între figurile și elementele peisajului, astfel încât să rezulte un tot unitar.

Prin aceasta, Cézanne depășește cu mult realismul, ca viziune asupra naturii, deschizând un nou capitol de investigații generațiilor de după el. Elementele peisajului și figurile umane vor avea de acum aceeași importanță în structurarea compoziției, vor deveni forme și semne plastice ce îndeplinesc roluri impuse de exigențele integrării unui anumit tip de compoziție, într-un spațiu plastic complex, dar coerent.

Este interesant de menționat că și portretele (în număr foarte mare) pe care le realizează în această perioadă le tratează ca *naturi moarte*, alegând în mod expres acele modele de la care putea obține pasivitatea totală în timpul pozării: soția sa, țărani placizi (pe care îi pune să joace cărți în cel puțin cinci tablouri), Gustave Geffroy.

Semnificativ este și faptul că portretele din această perioadă sînt de fapt compoziții în care, alături de personaj, apar totdeauna și alte obiecte – o masă cu sticle și fructe, fragmente de tablouri sau oglinzi etc. (*Omul cu pipă*, 1895-1890, Muzeul Pușkin, *Fumătorul*, 1895-1900, Ermitaj).

Revenind la motivul *Scăldătoarelor* semnalăm mai întâi *Grupul de bărbați* de la Luvru, pictat în 1890-1892, unde nudurile viguroase se impun nu numai prin masivitate, ci și printr-o lumină mai puternică, dar pregnanța lor se transmite rămurișului din jur, rezultînd un spațiu cu articulare polivalentă.

Mai apropiat de stilul specific căutărilor lui Cézanne din acești ani este varianta de la Muzeul Pușkin, unde paleta este mai luminoasă și este dominată de tonuri albastre, maniera de pictare fiind mai liberă și mai transparentă, iar raportul dintre formele umane și elementele peisajului mai echilibrat.

Dintre cele trei variante tîrzii înfățișînd *Femei la scăldat*, se detașează varianta din 1895 (National Gallery, Londra, 126/196 cm) și mai ales cea din 1898-1906 (Museum of Art, Philadelphia, 208/249 cm), aceasta din urmă rămasă neterminată. Complet dezinteresat de senzualitatea corpului feminin, Cézanne se servește de nuduri pentru a construi fremătătoare arhitecturi de corpuri feminine, proiectate pe un peisaj natural simplificat la maximum pentru a deveni simplu fundal al compoziției.

Sexualității brutale sau rafinate, artistul îi preferă nota de maiestuos și monumental pe care nudul feminin o poate aduce în compoziție, accentuînd soliditatea volumelor care o compun și deci a ansamblului imaginii. Cu siluete schițate sumar și văzute de la distanță, cele peste zece femei cu chipuri total inexpresive, se ordonează la fel ca și trunchiurile arcuite de arbori exigențelor de ordin compozițional. De aici, acele deformări anatomice și *stîngăciile* care i s-au reproșat în reprezentarea

nudului, dar și amputările: în varianta de la Philadelphia, a doua femeie din stînga nu are cap, iar în varianta de la Londra femeia din centru are picioarele retezate, ca să nu mai vorbim de gură sau urechi, care dispar complet din această anatomie abstractizată.

Cromatic, totul se topește într-o simfonie armonioasă, iar lumina rămîne și ea relativ omogenă, punînd accente fără discriminări între figuri umane și elemente peisagistice.

Dincolo de aceste aspecte comune, cele două variante ale *Femeilor la scăldat* prezintă și importante particularități. Astfel, varianta londoneză are punctul de privire mai apropiat, de unde un plus de monumentalitate a nudurilor. Construit preponderent din culoare, spațiul este aici comprimat, cu același efect al evidențierii corpurilor feminine.



În varianta din Philadelphia, spațiul este construit pe baza perspectivei liniare, cu o axă centrală care pornește de la „micul dejun”,

trece prin femeia din iaz și prin cele două siluete de dincolo de iaz, sfârșind în castelul din depărtare. Senzația de spațiu deschis este accentuată de „catedrala” deschisă sugerată de trunchiurile de arbori care se apleacă unele spre altele. O deschidere spre infinit, rar întâlnită la Cézanne.

În privința tehnicii, Cézanne a căutat la fel de mult să se perfecționeze ca și în planul general al viziunii. De altfel, tehnica este latura asupra căreia s-a concentrat cu prioritate din jurul anului 1870, convins că de aici porcede totul în pictură. În esență, modul său de a proceda consta în adăugarea succesivă de planuri cu figuri, pe care le assemblează într-un întreg coerent.

Paul Gauguin, *Nevermore*

Cum observă Joseph-Émile Muller și Frank Elgar, există totdeauna în arta lui Gauguin (1848-1903) ceva melancolic, ceva ce trădează un sentiment de insatisfacție a căutărilor¹. Această caracteristică devine chiar dominantă în creația de după 1895, lăsînd să transpară o sfișietoare anxietate care nu ține atît de planul căutărilor artistice, cît de cel mult mai cuprinzător al destinului uman în general.

Titlurile unor opere din această perioadă sînt simptomatice prin ele însele: *Nevermore* (1897, Courtland Institute, Londra), *Singură* și mai ales marea compoziție pe care o pictează după boala gravă ce-l făcuse să vadă moartea cu ochii și să se gîndească la sinucidere: *De unde venim? Cine sîntem? Încotro mergem?* (1897, Museum of Fine Arts, Boston).



Ca factură, *De unde venim? Cine sîntem? Încotro mergem?* este una din cele mai simboliste lucrări ale lui Gauguin, ea fiind, atît prin schema

¹ Joseph-Émile Muller, *Un siècle de peinture moderne*, Fernand Hazan, Paris, 1966.

compozițională, cât și prin subiectul *filosofic*, inspirată de un tablou al lui Puvis de Chavannes.

Încă mai mult marcată de estetica simbolistă este *Nevermore*, realizat pe un dreptunghi cu lungimea excesivă (60/116 cm) și tot în ulei pe pânză. Într-o scrisoare către prietenul său Monfreid (14 februarie 1897), Gauguin precizează că „am vrut, printr-un singur nud, să sugerez un oarecare lux barbar de altă dată”. Nota melancolică a tabloului este și ea subliniată, în aceeași scrisoare: „Totul este înecat în culori voluntar întunecate și triste”. Cît despre titlu, preluat din textul poemului lui Edgar Allan Poe, *Corbul*, Gauguin îl explică de o manieră pur simbolistă: corbul (care este figurat în partea din stînga-sus a tabloului, deși nu este deloc în consonanță cu celelalte elemente ale imaginii) este „ochiul diavolului care stă la pîndă”. Motivul diavolului nu era o noutate în pictura sa, el apare într-un tablou din 1892 intitulat *Propunerile diavolului* (National Gallery, Washington).

S-a remarcat (Fride-Carrassat) că, la Gauguin, compoziția are totdeauna ceva insolit. Insolită este aici excesiva lărgime a pînzei față de înălțime.

După forma alungită, compoziția pare a fi concepută cu unicul scop de a pune în evidență splendoarea trupului unei indigene dezbrăcate, întinsă pe un pat, într-un interior de lux. Nudul ocupă primul plan în întregime și nu încapă nici o îndoială că artistul l-a tratat cu toată atenția, executîndu-l după un model despre care se presupune că este Pahura, compania sa de atunci. Nici un detaliu anatomic nu este trecut cu vederea: evazarea șoldurilor, îngroșarea genunchilor, modeleul umărului și al abdomenului etc. Contururile exterioare ale corpului trasează curbe și sinuozități cum se întîmplă frecvent în pictura lui Gauguin, dar – lucru important de reținut – tratarea detaliilor nu este sacrificată în beneficiul simplificării și stilizării. Remarcăm aici o importantă deosebire față de maniera lui Cézanne, care, preocupat de volumele corpului, nu ține deloc să evidențieze fiecare formă. În reprezentarea corpului uman și a nudului îndeosebi, Gauguin se apropie mai curînd de Degas, dar și în raport cu acesta apare o deosebire importantă: în timp ce Degas îl plasează într-un interior care-i este specific (burghez, cel mai adesea), Gauguin nu dă deloc atenție ambianței sau, mai bine zis, construiește un decor nu pe baza observației, ci din imaginație, ascultînd de propriul său simbolism.

Din acest motiv, iconografic tabloul este straniu: o femeie goală stă întinsă pe un pat într-o cameră deschisă spre un peisaj și spre cerul albastru, în peisaj sînt schițate alte două figuri feminine, una cu spatele, cealaltă cu o

expresie de maximă concentrare pe chip, iar decorul exotic include, printre multe flori, un corb tratat în albastru închis și verde.

Din punct de vedere simbolic, elementele decorative se împart în două categorii: cele care sugerează *luxul barbar* și altele menite să indice că timpul barbar ține de un trecut îndepărtat.

Luxul barbar este sugerat prin țesăturile înflorite, perna galbenă de sub corpul inocentei *Eve* (sau *Olympia* oceaniană?) și de motivele ornamentale ordonate în ghirlande de o parte și de alta a ferestrei și ușii. Unele flori sînt specifice Oceaniei, altele țin însă de flora europeană. Ele sînt pictate pe fond brun sau roșu stins, în suprafețe riguros compartimentate prin linii drepte ce contrastează puternic cu arabescurile unduioase ale nudului, ale patului și ale florilor înseși.

De remarcat că prim-planul este dominat de efectele de rotunjime ale nudului, amplificate de cele ale pernei patului, așa cum se profilează ele în partea dreaptă. Însă această coerență a formelor este tulburată de Gauguin prin inserția corbului și a celor două siluete feminine care, în chip evident, nu fac parte din ambianța intimă a nudului: corbul pare că tocmai a aterizat pe pervazul ferestrei, iar misterioasele femei se profilează într-un spațiu vag definit din prelungirea deschiderii ușii (sau o fereastră mai mare?).

Dacă în privința semnificațiilor legate de prezența corbului în această imagine gîndul ne duce intenționat la poemul lui E. A. Poe, simbolismul celor două siluete feminine nu poate fi decriptat decît prin corelare cu alte lucrări din aceeași perioadă, precum *Cine sîntem? De unde venim? Încotro mergem?* și *Regina (Te Ariei Vahine)*, unde apare de asemenea motivul celor două femei conversînd. În *Cine sîntem?...* fizionomia lor este aproape identică. În *Regina*, identic este doar aerul lor că poartă o discuție tainică, ca și plasamentul în spatele nudului. Despre cuplul feminin din *Regina*, Gauguin afirma că este vorba de „două bătrîne care discută despre Pomul Cunoașterii” – pom, de altfel, sugestiv figurat în centrul imaginii, cu șarpele biblic cu tot (încă mai explicit apare această simbolistică în *Înainte și după*).

Așadar, aceste două femei simbolizează cunoașterea, dar cunoașterea în sensul ei diabolic, cunoașterea malignă a șarpelui care distruge inocența Evei. În *Nevermore*, cele două siluete feminine, drapate în rochii lungi, sînt figurate într-o postură de conversație al cărei subiect nu mai este indicat prin vreun element simbolic, dar, oricare ar fi subiectul discuției lor, este vădit că expresia lor gravă contrastează cu inocența Evei ce se odihnește la cîtiva pași de ele. Dar, chiar dacă această Evă nu este

marcată în mod explicit de simbolul tradițional al Păcatului și nici nu are expresia vicioasă a *Reginei*, ea este, totuși, o replică tahitiană a *Olympiei* lui Manet, cu lipsa ei de pudoare și cu același aer provocator pe care îl cunoaștem încă de la *Venus din Urbino* al lui Tițian.

De altfel, trimiterile la Manet sînt mai mult decît transparente pentru cel care cunoaște viața lui Gauguin din ultimii ani petrecuți în Franța. Corbul pictat în deschiderea ferestrei amintește nemijlocit de cel pe care Manet l-a schițat în litografia prin care, în 1875, ilustra traducerea poemului lui Poe cu același titlul, *Nevermore*, ca și tabloul lui Gauguin. Se știe însă că Manet fusese unul din puținii artiști cunoscuți care, la începuturile afirmării lui Gauguin, i-a recunoscut talentul.

Traducerea franceză a poemului era semnată de Stéphane Mallarmé, care de asemenea a fost unul din susținătorii morali ai lui Gauguin și căruia pictorul i s-a arătat recunoscător în 1891, cînd i-a făcut portretul cu un corb de umăr. Toate aceste întîmplări sedimentate în memoria artistului se articulează într-o complexă trăsătură de semnificații, dînd o pulsație de actualitate simbolisticii altfel intelectualiste a tabloului. Cert este că, asemenea celui din poemul lui Poe, corbul lui Gauguin simbolizează Răul care macină civilizația umană, acel diavol corupător, care-l îndepărtează tot mai mult pe om de naturalețea sa primordială și care stă mereu la pîndă, chiar cînd ne așteptăm mai puțin, ca în spatele acestui nud.

Prezența corbului este, într-adevăr, cea care înlătură vîlul ambiguității acestui nud de *vahină* tahitiană, conferindu-i un sens lămurit. Olympia oceaniană a pierdut și ea inocența de altădată, nuditatea sa a încetat să mai fie naturală, privirea sa nu este tocmai candidă, surîsul său nu exprimă pura desfătare nevinovată.

Ea se expune însoțită de un simbol mai sofisticat al Păcatului. Dacă este o Evă, este Eva alungată din grădina Raiului. Astfel încît, *luxul barbar* nu poate fi de actualitate, de actualitate fiind doar culorile *sombre* și *triste*, căci abia ele corespund realității din Tahiti la vremea cînd Gauguin sosește aici (aprecierea culorilor ca „sombre și triste” apare în scrisoarea lui Gauguin către amicul său Monfreid, dar în tablou lucrurile nu stau chiar așa – vezi galbenul pernei etc.).

Că Tahiti nu este Edenul visat, Gauguin a înțeles încă de la sosirea sa în capitala insulei, în 1891, cînd a fost chiar șocat că, după peste două luni de călătorie cu vaporul, ajunge într-un oraș care seamănă mai curînd cu unul european, decît cu un *pămînt virgin*. După o jumătate de secol de administrație franceză, funcționau deja uzanțele și exigențele morale din metropolă, între care, desigur, și interdicția de a umbla dezbrăcat și de a

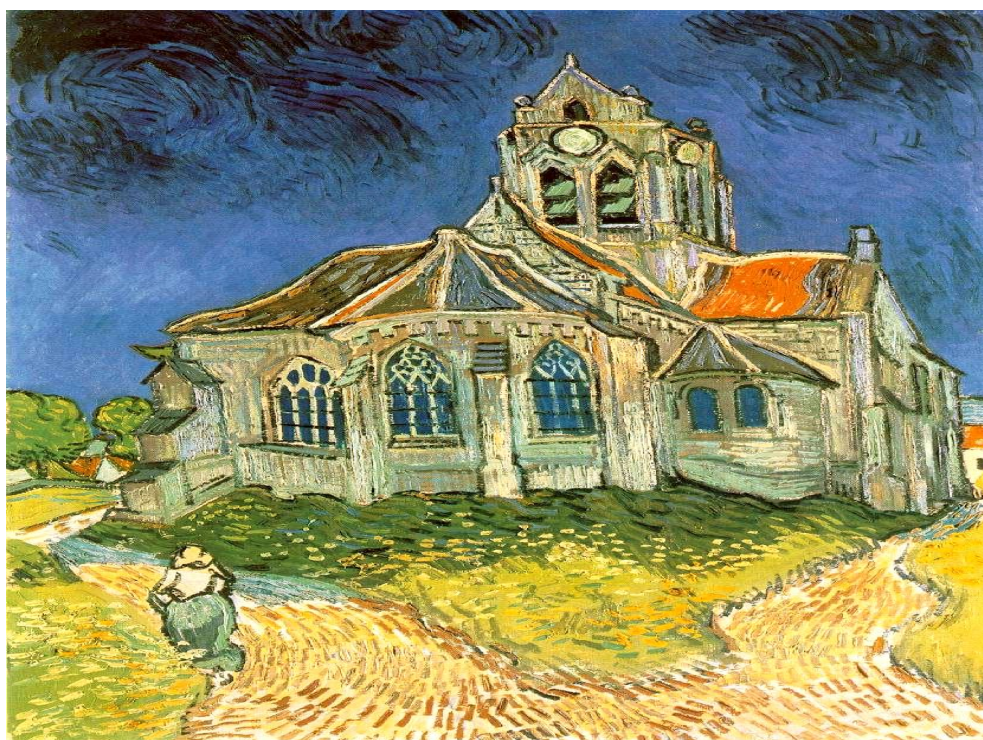
practica ritualurile ancestrale, iar oameni care să trăiască la modul primitiv în sens strict nu mai existau de mult.

Nici la patruzeci de kilometri de Papeete lucrurile nu stăteau cu mult mai bine din punctul de vedere adoptat de artist. În locul sălbăticiilor căutate cu atîta patimă, el descoperă indigeni moralizați după moda europeană, denaturați adică, victime ale civilizării misionariste care i-a învățat ce este păcatul și minciuna: NEVERMORE inocență și puritate la falșii primitivi din Tahiti.

Dincolo de asemenea decepții, arta lui Gauguin are mult de cîștigat din experiența Tahiti. Cum se observă în *Nevermore*, el renunță la tezele scumpe ale impresionistilor precum tușa fragmentată sau efectele de lumină; saturează culori luxuriante, decupează net formele, impune aplatul culorii încercuite cu linii nete, adesea cu sinuozități ample, forțează realul pentru a răspunde cerințelor unei compoziții imaginare – cu un cuvînt, „predă artei moderne libera creație” (R. Huyghe).

Vincent Van Gogh, *Biserica din Auvers*

Creația lui Van Gogh (1853-1890), din perioada Auvers (21 mai – 27 iulie 1890) se distinge stilistic prea puțin de cea precedentă. Construcția este acum mai sumară, dar rămîne la fel de bine controlată. Expresivitatea și vigoarea continuă să fie caracteristicile definitorii ale tablourilor sale.



Biserica din Auvers (1890, Muzeul Impresionismului, Paris), considerată de André Malraux „unul din cele mai frumoase tablouri ale lui Van Gogh”, este una din primele lucrări realizate de pictor după sosirea la Auvers. Are 93/75cm, este executată în tehnica ulei pe pînză, se află și astăzi într-o bună stare de conservare.

Mai vechea obsesie a lui Van Gogh, de a privi lucrurile ca pe niște ființe umane, este concretizată în această pînză mai sugestiv ca oricînd. Ca

și în cazul *Nopții înstelate* din 1889 (Muzeul de Artă Modernă din New York), pictorul procedează extrem de meticulos, străduindu-se să transpună pe pânză, cu maximă fidelitate, clădirea bisericii și împrejurimile sale imediate.



Noapte înstelată

Comparînd tabloul cu o fotografie a bisericii, René Berger remarcă o asemănare izbitoare¹. Plasîndu-se la o oarecare distanță în fața absidei, pictorul respectă strict atît structura bisericii, cît și proporțiile dintre părțile componente care se văd din punctul ales – clopotnița, brațele transeptului, în dreapta absidiola, contraforții, dintre care cel din stînga, văzut din profil, alcătuiește o masă compactă.

Cu aceeași grijă sînt redate ferestrele, respectîndu-se numărul, proporțiile și tipologia lor – goluri ogivale la absidă și clopotniță, romanice

¹ René Berger, *Descoperirea picturii*, Meridiane, București, 1975.

la absidiolă. Structura interioară a spațiilor este și ea ușor de recunoscut – absida se continuă cu nava centrală, după care urmează clopotnița impunătoare ale cărei ferestre, orologiu și fronton sînt redată întocmai; cele două nave laterale sînt indicate atît prin ferestrele lor dinspre absidă, cît și prin extensiunea acoperișului. Tot ce poate percepe ochiul este prezent în tablou, pînă la detaliile vitraliilor.

La fel procedează artistul și cu spațiul din jurul bisericii. Pajiștea triumfiară din fața absidei și bifurcarea drumului spre biserică astfel încît o cuprinde ca într-un clește se regăsesc întocmai ca în fotografie. În plus față de fotografie este doar silueta feminină ce urcă pe aripa din stînga a drumului, căsuța din dreapta (probabil demolată între timp) și cei cîțiva copaci din stînga bisericii.

Ca și în *Noapte înstelată*, se vede limpede că Van Gogh și-a propus să reproducă fidel ceea ce avea în fața ochilor, numai că, tot ca acolo, el nu este interesat de exactitatea fotografică, ci de exactitatea topografică. Cu această ultimă precizare se poate spune că spiritul de observație dovedit de pictor este extrem de pătrunzător și riguros.

Cu toate acestea, de asemenea ca în cazul *Noptii înstelate*, privind tabloul lui Van Gogh ai o acută senzație că imaginea este mai curînd fantastică decît realistă. Privitorul are ciudatul sentiment că recunoaște ca reale toate elementele care compun imaginea și totuși percepția ei în ansamblu îl transportă dincolo de real, ca și cum ar avea o viziune.

Pentru a obține acest efect, de strămutare a unui fragment de real pe tărîmul fantasticului, Van Gogh recurge, și de această dată, la mijloace extrem de delicate, operează adică o serie de modificări abia perceptibile ale datelor realului.

Astfel, formele bisericii, care în fotografie se încheagă din linii drepte sau curbe regulate, în tablou devin ușor contorsionate. Cerul este albastru, iarba este verde, dar atît albastrul, cît și verdele au în tablou alte nuanțe decît cele cu care sîntem obișnuiți. Corelate, asemenea ușoare deplasări de accente se dovedesc suficiente pentru a obține, în locul reproducerii fotografice, o operă de artă vie care preia acele emoții despre care artistul spunea, în scrisoarea către Aurier, că „ajung la mine pînă la leșin”.

S-a remarcat adesea, iar Berger insistă asupra acestui aspect, că Van Gogh conferă bisericii Auvers un *caracter uman*. Ea nu mai apare ca un obiect ca toate obiectele, ca o aglomerare mai mult sau mai puțin ordonată de volume, ci ca o ființă umană care, supusă unor opresiuni multiple, se zbate să se elibereze.

Privitorul este frapat mai întâi de faptul că biserica pare un conglomerat de forme care se frîng, dar nu ca o construcție care se prăbușește, ci ca o ființă care rezistă printr-o disperată încordare a forțelor interioare. De lățime și grosime inegale, liniile frînte sau torsionate ale bisericii lasă impresia că formează un întreg organic, astfel că la împingerile exercitate asupra lor ele răspund cu o forță care nu se datorează doar inerției materialului, ci mai ales unei substanțe înzestrate cu energie proprie. Cum scria Berger, desenul nu mai este destinat să marcheze conturul obiectelor, ci să facă sensibil trosnetul interior al unor forme animate de voința de a rezista.

Impresia aceasta de organicitate o lasă biserica lui Van Gogh și prin strîmbarea axelor de construcție, o strîmbare diferită decît cea pe care o cunoaștem de la clădirile ale căror verticale și orizontale sînt afectate de timp. În tablou, axele lasă impresia că sînt supuse nu numai unei înclinări, ca o clădire supusă legilor gravitației, ci și unei slăbiri proprii unui organism.

Prin acest dublu efect, al liniilor și axelor, biserica încetează de a mai fi o masă de piatră, desenînd un corp viu, înzestrat cu însușirea de a resimți durerea opresiunilor exercitate asupra sa.

Iar pentru a face sensibile aceste opresiuni la care este supusă biserica sa (care, încă o dată, este, pînă la urmă, esențialmente alta decît cea luată ca motiv), Van Gogh recurge iarăși la mijloace subtile, însă extrem de eficace. Astfel, pentru a sugera apăsarea grea de sus în jos, pictorul reprezintă cerul printr-un albastru închis și omogen, care elimină complet orice sugestie de transparentă și aerian, lăsînd, dimpotrivă, impresia de masă compactă și ponderală. Pe de altă parte, cele două ramificații ale drumului se arcuiesc în așa fel pe lîngă biserică încît privitorul are senzația că sînt de fapt brațele unui clește gigantic, ale căror strînsoare biserica o resimte la fel de dureros ca și apăsarea cerului de plumb.

Dar, dincolo de iscusința dovedită de Van Gogh în reprezentarea bisericii ca pe o ființă umană aflată într-o situație dramatică (iar, prin contrast, pe femeia din prim-plan ca pe un obiect oarecare, pierdut pe drum), remarcabilă în această lucrare este polemica implicită a pictorului cu viziunea naturalistă și maniera novatoare probată în folosirea mijloacelor de expresie tradiționale.

Astfel, așa cum rostul desenului nu se mai limitează la fixarea conturului obiectelor, nici culoarea nu mai evocă o anume materialitate și nici lumina nu mai slujește la modelarea volumelor. În mod deliberat, cum am spus deja, artistul recurge la un albastru total diferit de cele care

sugerează transparența cerului. La fel procedează în cazul ierbii și al zidurilor, alegînd culorile care să nu evoce suplețea celei dintîi și rigiditatea celei de-a doua. Cu alte cuvinte, culorile nu se mai conformează obiectelor, ci dimpotrivă, le impun propria realitate menită să disloce statutul naturalist al obiectelor.

Lumina nu este nici ea naturală, întrucît nu se observă nici un fel de umbre pe corpul bisericii, în tot cazul, nu apar acele efecte de clarobscur ce indică o anumite sursă luminoasă. Apare, este drept, o masivă bandă de umbră la piciorul bisericii, dar ei nu-i corespunde, cum ne-am putea aștepta, o sursă luminoasă în partea de sus – acolo este doar albastrul închis și omogen al cerului, care prezintă mai degrabă unele zone de împăstare decît texturi rarefiate prin care să se strecoare razele soarelui.

Este limpede: toate mijloacele de expresie folosite de artist sînt solicitate să creeze o altă realitate decît cea naturală. Sîntem, desigur, foarte departe de pictura abstractă, dar aceasta numai pentru că imaginea construită de pictor rămîne formal în corespondență cu realitatea figurativă. O corespondență la care, trebuie subliniat, Van Gogh ținea foarte mult, dar este totuși secundară, am putea spune chiar cu totul secundară, în planul semnificațiilor operei. Pe acest plan, Van Gogh poate fi foarte bine socotit un precursor al artei abstracte, iar aceasta într-o măsură cel puțin egală celei de precursor al Expresionismului sau Fovismului.

Argumente în acest sens sînt oferite și de modul cum folosește oricare alt mijloc de expresie.

Tușa, bunăoară, are întotdeauna o autonomie a ei, indiferent de scopul căruia slujește: cînd este pusă să redea drumul care se tot îngustează și pare că se pierde în profunzime conform perspectivei liniare, își păstrează totuși aceleași dimensiuni și aceeași valoare. Procedînd astfel, pictorul anulează impresia de profunzime a spațiului și o face intenționat pentru a sublinia că avem de-a face cu un altfel de spațiu decît cel natural.

În privința construcției tabloului, deși aceasta are la bază forme geometrice elementare (triunghiurile corespunzătoare bifurcației drumului și pajiștei din fața absidei, alte triunghiuri, dreptunghiurile și cercurile care compun edificiul), ea nu este nicidecum una stabilă; pictorul pare să fi urmărit în mod expres dezarticularea ei prin sublinierea orientării diferite sau chiar contrare a elementelor (vezi, mai ales, dreptunghiurile de la baza bisericii).

Unei asemenea construcții i se asociază, firesc, un ritm extrem de complex, generat de alternanța relativ regulată a plinurilor și a golurilor, îmbinată cu evitarea sistematică a oricărei simetrii și a oricărui paralelism.

Ca și în oricare din operele sale de maturitate, sensibilitatea lui Van Gogh s-a pus în mișcare în fața unui fragment de realitate cu identitate precisă.

Deși, în principiu, el era împotriva imaginației în creația artistică (de unde unul din motivele controverselor cu Gauguin), nimeni nu se îndoiește că, odată cu sensibilitatea, se înflăcăra și facultatea de fantazare a genialului artist.

Reală, fără discuție, obsesia lui pentru exactitate opera pe o realitate deja transfigurată de imaginația sa, chiar dacă artistul nu o numea ca atare: „Am la idei în cap că nu voi ajunge să le execut niciodată, însă asta nu mă supără”, mărturisea odată lui Théo, în ultimul an de viață.

Cum a argumentat Hofmann, o sensibilitate așa de puternică, care îl împingea pe artist la *excese* și chiar „până aproape de leșin”, astfel că adesea uita pur și simplu că picta, nici nu este compatibilă cu descrierea realistă a lucrurilor. Ea acționează sugestiv, nu descriptiv.

Așa se întâmpla în faza zisă realistă a lui Van Gogh, cum se poate deduce din scrisoarea adresată lui Rappard în 1883: „Cînd Tersteag și fratele meu mă întreabă apoi ce este asta, iarbă sau varză? eu răspund: Ceea ce mă bucură este faptul că voi n-ați putut deosebi!”.

Așadar, încă din această primă fază a carierei sale, Van Gogh tindea să separe forma artistică de cea reală care a inspirat-o și să o considere ca avînd o semnificație proprie, să o elibereze de orice obligație a descrierii realiste. „Culoarea exprimă prin ea însăși ceva”, spunea el frecvent, iar exemplele pe care le dădea i-a făcut pe unii să-l înroleze Simbolismului: „Iubirea a doi îndrăgostiți trebuie exprimată prin căsătoria a două culori complementare, prin amestecul lor și prin completarea lor cu vibrația tainică a nuanțelor înrudite; gîndurile unei frunți, prin iradierea unei nuanțe deschise pe o frunte întunecată; speranța, printr-o stea oarecare; pasiunea unei ființe, prin razele soarelui care apune. Aceasta nu este o copie realistă fidelă, dar nu este oare mai esențială?” (pasajul este din aceeași scrisoare către Rappard).

Ducînd mai departe ideea autonomiei culorii, Van Gogh ajunge chiar să schițeze fundamentul picturii abstracte, contopind complet conținutul în forma colorată: „Dacă... vara este opunerea a diverse nuanțe de albastru unui element de portocaliu din bronzul auriu al grîului, s-ar putea picta, exact în acest fel, un tablou cu un conținut oarecare al culorilor complementare roșu și verde, albastru și portocaliu, galben și violet, alb și negru, tablou care ar exprima bine atmosfera anotimpurilor”.

După cum se vede, ceea ce îl interesa înainte de toate pe Van Gogh era *expresia*, supremul deziderat căruia îi subordona oricare altă preocupare legată de folosirea mijloacelor plastice. O expresivitate exaltată și febrilă care se regăsește constant în toate lucrările sale din ultimii ani, indiferent dacă este vorba de peisaje, portrete sau, mai rar, naturi statice.

Aparent fără nici un program estetic, Van Gogh avea în realitate convingeri teoretice ferme, dovadă fiind faptul că opera sa practică este concordantă cu opiniile formulate în scris, iar uneori, ca în cazul de mai sus, ea este chiar devansată.



Câmp de grâu cu corbi

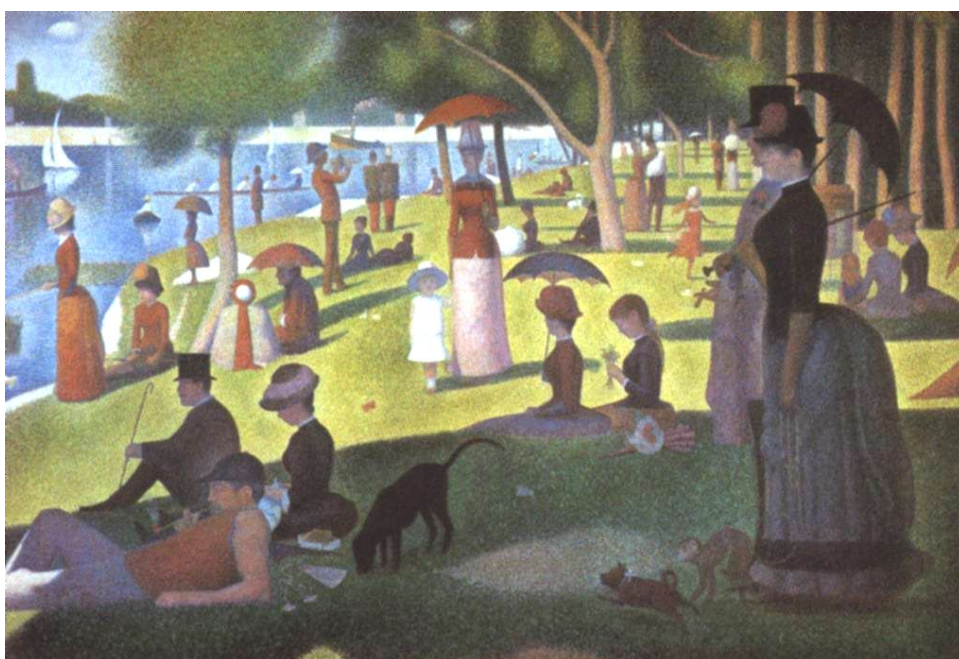
Deși se consideră fără sens întrebarea privind evoluția pe care ar fi putut-o avea un artist mort în plină putere creatoare, în cazul lui Van Gogh nu este deloc deplasată ipoteza tendinței sale spre abstracție.

Pe lângă unele opțiuni formulate verbal sau în scris, precum cea deja menționată, pot fi invocate și unele lucrări din perioada Anvers, în frunte cu faimosul *Câmp de grâu cu corbi*, unde registrul formelor nu mai amintește decât cu totul vag de grâu și corbi (de altfel, în absența titlului dat de autor, nimeni nu l-ar mai fi putut reconstitui).

Georges Seurat, *Duminică la Grande Jatte*

Deși a trăit doar 32 de ani, Seurat (1859-1891) rămîne în istoria artei ca inițiatorul cercetării științifice asupra fizicii culorii și luminii.

O duminică la Grande Jatte este o compoziție în ulei pe pînză cu dimensiunile de 308/207cm, terminată în 1886 după aproape trei ani de lucru extenuant, achiziționată în 1926 de Art Institute din Chicago, unde se află și în prezent.



Încă din vara anului 1884, Seurat a început să facă, timp de luni de zile, schițe după peisajul, canotierii și persoanele aflate la plimbare pe insula Grande Jatte din nordul Parisului. Nici atunci și nici cînd tabloul a fost gata nu se gîndea nimeni că este vorba de o capodoperă a picturii moderne, lucrare de căpătîi a unei adevărate revoluții artistice.

Expusă în 1886, cu ocazia ultimei manifestări de grup a impresioniștilor, compoziția a stîrnit reacții comparabile cu cele prilejuite de *Dejunul pe iarbă* al lui Manet în 1863. Surprinzător, chiar și unii artiști

de avangardă și susținătorii lor au luat în derîdere lucrarea lui Seurat. Octave Mirbeau, care în nici un caz nu putea fi suspectat de ignoranță în materie de pictură modernă (îi susținuse pe Manet, Monet și ceilalți revoluționari), declara că opera lui Seurat este „o oroare”. Alfred Stevens, un apropiat al lui Manet, făcea naveta (după relatarea lui Signac) între Maison Dorée și cafeneaua Tortoni pentru a chema cunoscuții să le arate „la ce grad de abjecție căzuse amicul său Degas acceptînd asemenea orori”. Dintre impresioniștii înșiși, Monet, Renoir, Sisley și Caillebotte, nereușind să convingă pe Degas și Pissarro (acesta din urmă fiind principalul organizator al expoziției impresioniste de adio) să-l excludă pe Seurat, au refuzat să mai participe, considerînd neonorantă o asemenea vecinătate. De altfel, la panotare, tabloul lui Seurat a fost plasat într-o sală mică și ferită de marele flux al vizitatorilor.

Trebuie subliniat de la început că acest șoc provocat de *Grande Jatte* nu se datorează subiectului său. Seurat reprezintă o scenă din viața obișnuită a loisir-ului parizian (plimbare, pescuit, canotaj). Pajiștea din imagine corespunde într-adevăr celei de pe insulă, unde se deconectau mulți parizieni la vremea respectivă. Deci subiectul nu se deosebește prin nimic de cele abordate anterior de Manet, Monet, Renoir și ceilalți impresioniști. Mai mult chiar, asemenea lui Manet, Seurat introduce costumele la modă atunci și alte detalii menite să facă *adevărată* imaginea pictată: un remorcher cu vapor pe Sena, canotori antrenîndu-se și cuplul de burghezi însoțiți de o maimuță și un cîine.

În privința tehnicii, Seurat a procedat pentru început la fel ca impresioniștii, lucrînd în plein-air pe pînză de format mijlociu, după care a realizat în atelier compoziția finală. Cu o scrupulozitate nu mai puțin impresionistă, el a reperat locurile și a studiat îndelung veșmintele și ambarcațiunile punct cu punct. A dus atît de departe această scrupulozitate încît unul din apropiații săi, pictorul Angrand, a ținut să consemneze această anecdotă pusă pe seama sa: „Întrucît iarba viguroasă a verii devenise foarte înaltă pe taluz și îl împiedica să vadă o barcă plasată în primul plan... am fost nevoit să-i tai iarba, căci nu eram departe de a gîndi că ar fi ajuns să sacrifice barca”.

Așadar, subiectul era contemporan, grija pentru adevărul motivului se manifesta prin această observație minuțioasă, deci erau strict respectate regulile scumpe impresionistilor. Nu de aici venea scandalul provocat de tablou la expunere.

Neobișnuit, șocant chiar, era modul de tratare a luminii și culorii. Tocmai acest mod de tratare, care face ca opera să se distingă sensibil de

cele impresioniste, este cel care justifică sufixul *neo* aplicat impresionismului lui Seurat de către criticul F. Fénéon (deși Seurat se definea doar ca un „impresionist luminist”).

De altfel, artistul nu a făcut deloc un secret din ceea ce era esențial în opera sa, anume analiza culorii și a tușei cu totul altfel decât obișnuiau să facă impresioniștii: transcrierii spontane a senzațiilor imediate, Seurat îi opune o transpunere metodică, bazată pe o minuțioasă divizare a tușei. În loc să pună culoarea pe pânză în tușe neregulate după capriciul motivelor, Seurat își impune să lucreze prin tușe egale și de foarte mici dimensiuni. Sistematizând și raționalizând *virgulele și micile cîrlige*, el opune frumoasei aproximații a naturalului, ordinea unei gramatici formale fără fisură, ce poate fi verificată pas cu pas. În acest fel, imaginea nu se limitează să-și revendice dreptul la existență, fie și efemeră, ci vorbește un limbaj coerent și elevat. Nici o gestualitate, nici o precipitare nu se poate detecta în tabloul lui Seurat. Prin opoziție cu Monet, care era obsedat să surprindă clipa și, în consecință, manevra energic penelul, Seurat procedează prin scurte atingeri, ajungând pînă la mici puncte de culoare complet separate pe pânză (de unde și numele de „pointilism”), dar care, privite de la o anumită distanță, formează o imagine încheată, cu umbre și lumini net disociate. Acest calcul strict geometric prin care se conturează formele face ca acestea (indiferent că sînt oameni, arbori sau bărci) să lase impresia de imobilitate (pînă și umbrele par incapabile de mișcare – s-a spus). De aici și efectul de monumentalitate al figurilor, indiferent de dimensiunile lor reale, sau acea sacralitate a posturilor, cu suspendarea oricărui gest, care amintește de personajele lui Piero della Francesca. Aceeași precizie mecanică regăsim în fiecare element, indiferent de natura sa: apa fluviului, hainele personajelor, blănurile animalelor, nisipul plajei sau iarba din prim-plan.

Acest tratament nediferențiat răspunde ideii majore a esteticii lui Seurat: aceea de a fundamenta pe știință, pe optică, fizică și chimie, modul de a folosi culoarea în lumină. De la savanții care au conceput cercul cromatic, pornind de la cele trei culori primare (roșu, galben și albastru), el reține că orice suprafață colorată suscită percepția de către ochi a culorii complementare, adică tenta opusă în structura cercului cromatic: galbenul provoacă senzația fugitivă de violet, roșul cere să fie echilibrat de către verde etc.

Pentru a ține seamă în domeniul picturii de acest fenomen natural, Seurat înțelege să adauge, într-o proporție slabă, fiecărei suprafețe colorate complementara sa. În acest fel, percepția va fi completă și justă.

Dar, pentru a adăuga, este evident că amestecul tonurilor pe paletă nu e adecvat, căci în acest fel apare o a treia culoare, falsă și inutilă. Amestecului mecanic, Seurat îi substituie amestecul optic. De aici necesitatea divizării tușei. De aici tratamentul metodic al culorii: „Ei văd poezie în ceea ce fac. Nu, eu aplic metoda mea și asta este totul” – replica Seurat amicilor care-i lăudau grația stilului.

Altfel, Seurat a evitat să se implice în discuțiile iscate de tablourile sale, chiar și atunci când lua o turnură violentă și degenerau în injurii la adresa sa. Repliindu-se asupra lui însuși, vorbind foarte puțin atunci când discuția nu se menținea la nivel teoretic, Seurat evita să facă destăinuiri chiar și puținilor săi apropiați.

Față de noii adepți, aduși în cercul inițial de neobositul Signac, adopta o atitudine sfidătoare. El argumenta deschis că dorința sa de a crea ceva nou nu se acomodează prea ușor cu zelul pictorilor care îi adoptă sistemul și profită de descoperirile sale. Totuși, în jurul său s-a încheiat un mic cerc de adepți, în frunte cu prietenul Signac. Acest cerc îl recunoștea ca șef, tratându-l cu mult respect.

Asemenea oricărui alt revoluționar de calibru, Seurat era și el genul de artist obsedat de o idee unică și simplă, iar forța acestei idei depindea de îndârjirea cu care acesta ținea să o concretizeze. Ca și cum ar fi presimțit că zilele sale sînt numărate, Seurat a lucrat într-un ritm diabolic, comparabil doar cu al lui Van Gogh în perioadele lui bune. Aceeași presimțire l-a făcut poate să accepte în vara lui 1890 să sintetizeze și să ofere spre publicare teoria sa asupra concordanțelor între tonuri (întunecate și luminoase), tente (reci și calde) și linii (ascendente și descendente, vesele și triste). Expozeul său nu are nimic din limbajul colorat și evaziv al pictorilor, ci, dimpotrivă, este cît se poate de sec și precis, ca al unui veritabil om de știință. Principiile sînt formulate distinct pentru planul general al concepției despre artă și pentru cel al tehnicii corespunzătoare.

Prin teoria sa expusă aici succint, Seurat se înrolează indiscutabil în zona didactică a dogmei estetice. De altfel, multe din ideile formulate eliptic de el nici nu-i aparțin, i-au rămas probabil în memorie după studiul asiduă al diverselor tratate și broșuri teoretice, dintre care *Gramatica artelor desenului* a lui Charles Blanc pare să-l fi încîntat cel mai mult. Seurat s-a ocupat, desigur, de aceste formule și principii normative, dar, cum s-a remarcat adesea (Hofmann, Francastel și alți exegeți), el nu le-a aplicat niciodată ca atare. O încercare de a verifica gradul de corespondență dintre aceste principii și lucrările sale eșuează de la bun început. Artist de geniu, Seurat a știut din instinct că domeniul artei scapă oricărei tentative

de a fi prins în sistem. Unica lucrare în care se observă oarecare supunere a formei regulilor privind aplicarea culorilor proprii sistemului este chiar *Grande Jatte*. Se remarcă lesne aici o simplificare geometrică a siluetelor umane și a obiectelor, care ia caracterul unui adevărat stil. În lucrările anterioare, această stilizare apare dar nu este dusă atît de departe. După *Grande Jatte*, fără a renunța deloc la sistem, își aplică principiile de o manieră mult mai degajată.

Grande Jatte trebuie deci înțeleasă mai curînd ca o demonstrație (G.C. Argan). O demonstrație a cărei semnificație trebuie reținută dar care, ca orice demonstrație din domeniul artei, nu poate fi repetată fără riscul de a eșua în convențional și searbăd. Seurat a fost, cu siguranță, primul care a înțeles acest lucru. Nu însă și majoritatea prozeliților săi care, aplicîndu-i sistemul în literă și nu în spirit, au făcut, cel mult, figură de simpli epigoni.

Henri de Toulouse-Lautrec, *Moulin Rouge*

Deși se formează la Bele Arte (Paris), Toulouse-Lautrec (1864-1901) manifestă repede interes pentru impresionisti și nabiști, afirmându-se de tânăr ca un inovator, fiind între primii artiști care au folosit sistematic tehnici mixte în artele plastice.

Pictată în 1892 în tehnica uleiului pe pânză, lucrarea are dimensiunile de 134/141 cm și se află în colecțiile Institutului de Artă din Chicago.



Inspirat probabil de *Bar aux Folies Bergère* al lui Manet, acest instantaneu al atmosferei obișnuite de la faimosul local parizian poate fi perceput ca un portret de grup. Într-adevăr, în pofida faptului că personajele nu se grupează pentru a poza, ele sunt reale, ba chiar au fost ușor de identificat de către comentatorii vremii. Astfel, celebra dansatoare roșcată Jane Avril este plasată, cum este și firesc, în centrul compoziției. În dreapta, dar în prim plan, se află May Milton, iar în ultimul plan, prezentat din profil, și încă o dată în dreapta Roșcatei este însuși Toulouse-Lautrec. În jurul mesei, artistul și-a portretizat prietenii cei mai dragi.

Pasiunea pentru portret este o constantă a artei lui Toulouse-Lautrec.

În parcurile din preajma atelierului său, pictează numeroase portrete de femei în plein-air, după modele și prostituate pe care nu le știa decât după prenume sau poreclă (Hélène Augusta, Gabrielle, Fiica sergentului, Berthe surda, Casca de aur, Femeia cu mânuși etc.).

Deși în aceste portrete pictorul se arată foarte grijuliu să aprofundeze studiul modelelor pentru a realiza adevărate definiții psihologice individuale sau general umane, prilejul a fost folosit și pentru a-și pune la punct tehnica picturală. Privind îndelung modelul la lumina puternică a soarelui, el se obișnuiește să-l perceapă în integritatea sa, fără umbre de nici un fel. Nu este interesat, ca impresionistii, să studieze variațiile produse de schimbarea luminii asupra obiectelor și nu recurge niciodată la clarobscur. Deoarece curiozitatea sa nu se fixează decât asupra ființei umane, lumina nu are nici un rol în afara aceluia de a crea impresia de spațiu și libertate.

A lumina nu va mai însemna, pentru el, a schimba ceea ce este plin și fix. Din acest motiv, va ajunge să creeze acea lumină rece și ideală care-i permite să aprofundeze chipul uman și să-i smulgă secretele. Va rezulta un gen aparte de portret, în care modelul va fi prezentat într-o veritabilă nuditate morală și psihologică. Portretul său nu mai reprezintă purtătorul unei funcții sau al unei categorii sociale, ci o ființă al cărei destin apare singular în atitudinile sale, cu chipul său.

Îndepărtînd tot ceea ce este accesoriu, situînd totuși scena cu precizie, Lautrec evită ca decorul să capteze în vreun fel atenția. Dimpotrivă, privitorul este atras, prin mijloace picturale, către principalele figuri ale scenei. May Milton atrage prima atenția prin chipul său verde-spectral, în puternic contrast cu roșul buzelor. Jane Avril, deși cu spatele, domină întreaga compoziție prin roșul incandescent al șevelurii sale. Chiar

și personajele care par să fi fost schițate în viteză, au pe chip fizionomii bine individualizate și cu expresii de o mare diversitate.

Nouă este și această artă a lui Toulouse-Lautrec de a caracteriza o persoană cu uimitoare forță deși este privită din spate. O adevărată performanță în acest sens este *Roșcata* din 1889 (azi la Muzeul Orsay din Paris), care apare tot cu spatele și în *Moulin Rouge*. Admirabilă este și individualizarea celor două femei pe care abia le vedem în planul îndepărtat, dar realizăm repede că este o cochetă (iarăși cu spatele) și o placidă.

Ca și Renoir în *Bal în Montmartre*, Toulouse-Lautrec respectă întru totul perspectiva liniară, dar, tot ca el, păstrează aceeași intensitate și pentru culorile din planurile îndepărtate, comprimând astfel spațiul. Culorile sînt folosite cu multă libertate, uneori de o factură clasică (chipul său), alteori în ciuda clasicismului (chipul verde al Mayei Milton). Recurge la mari aplaturi (ușor vibrante, totuși) pentru redarea vestimentației, probînd și în acest fel că este interesat îndeosebi de fizionomii.

Prin îndrăzneala coloritului, prin libertatea liniei și a construcției compoziționale, ca și prin forța expresiei imprimată în fizionomii, Toulouse-Lautrec va influența pe fovi și expresioniști, prevestind în același timp mișcarea dadaistă.

Henri de Toulouse-Lautrec, *Salonul din strada Moullins*

O lucrare de sinteză în creația lui Toulouse-Lautrec este *Salonul din strada Moullins* (Muzeul Toulouse-Lautrec, Albi). Tabloul, un ulei pe pânză de 111/133cm, pictat în 1894, este cel mai notabil dintre numeroasele consacrate caselor de toleranță.



Aici, pictorul redă lumina prin culoare, ca impresioniștii, iar spațiul prin planuri. Ca la Degas, o parte a compoziției este goală, cealaltă fiind populată de numeroase personaje și obiecte. Cele două părți sînt delimitate printr-o diagonală descendentă, a cărei semnificație clasică este în vădit contrast cu buna dispoziție a personajelor. De altfel, apare doar pe chipul

femeilor, artistul reușind să-i trădeze falsitatea prin mijloace de mare finețe, precum acele impresii care emană din poziția corpului (oboseală, îndolență), gesturi (plictis, lehamite), îmbrăcăminte (neglijență, nepăsare) etc. La fel, aparentul lux al ambianței este subminat de kitschul lesne sesizabil unei analize mai atente.

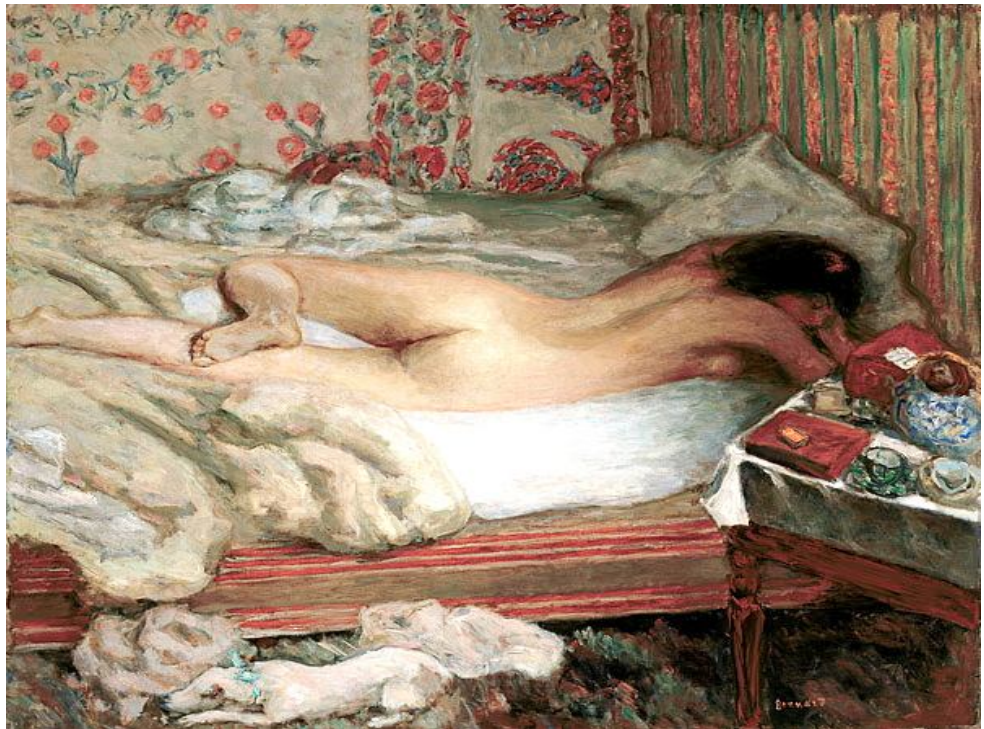
Compoziția este construită cu o extremă rigoare, dar include și ostentative licențe în raport cu principiile clasice (vîrful pantofului unui personaj iese din imagine, un alt personaj este tăiat mai bine de jumătate de cadrele tabloului etc.). Este vorba, negreșit, de sfidări intenționate ale acestor principii, cum am văzut în cazul chipului verde din *Moulin Rouge*.

Se remarcă și aici respectarea perspectivei liniare, dar planurile par a veni toate în față, datorită nediferențierilor de intensitate a culorii.

Clarobscurul este complet eliminat (apar doar reflexii ale vestimentației, vagi și acestea), iar formele sunt nete, adesea avînd conturul întărit prin linii negre. Cu toate acestea, personajele lasă senzația de volum și greutate, nu par nicidecum decupate de pe o suprafață plană. În cazul personajului din prim plan, transpare chiar senzația de opulență și supraponderabilitate, efect puțin obișnuit al grafismului specific lui Toulouse-Lautrec, pe cît de sprinten, pe atît de incisiv în construcția formelor.

Pierre Bonnard, *Siesta*

În pofida diversității preocupărilor tematice, nudul domină creația lui Bonnard, atât în sensul că l-a practicat constant, încă din tinerețe, cât și în sensul că s-a constituit, în cele din urmă, drept genul care a pus în valoare cel mai bine idealul de căpetenie al artei sale: acela de a da maximum de viață unui tablou.



Siesta

Aspirînd să capteze emoția și senzația în profunzimea lor bîntuită de incertitudini și variații imperceptibile, artistul a privilegiat nudul ca modalitate de a evoca viața în toată intimitatea sa.

Dintre reprezentările corpului feminin în atitudinile cele mai intime, o adevărată capodoperă este *Siesta*, realizată la numai treizeci și trei de ani.

Pictată în 1900 în ulei pe pânză, cu dimensiuni de 130/110cm (în prezent la National Gallery of Victoria, Melbourne), *Siesta* a fost expusă pentru prima dată în 1905, trezind un viu interes (între cei care au scris atunci despre ea numărându-se și reputatul scriitor André Gide, iar ilustrata romancieră și colecționară de artă Gertrude Stein a cumpărat-o și a plasat-o alături de lucrări de Picasso și Matisse în dormitor).

Indiscreția lui Bonnard este dusă aici foarte aproape de limită, căci tînăra femeie este astfel surprinsă încît nu încapă nici o îndoială că *siesta* ei este de fapt toropeala instalată imediat după *cunoașterea biblică*. Ea se află întinsă cu fața în jos, pe o canapea desfăcută și cu cearșafuri șifonate.

Dezordinea cearșafurilor și a lenjeriei intime, pe pat și pe jos, amprenta unui al doilea corp în stînga nudului, în fine starea de abandon întru voluptate a femeii sînt tot atîtea indicii clare.

Un cîine liliputan doarme alături, pe covor. În cadrul decupat de artist nu se mai află decît o măsuță cu diverse obiecte în dezordine.

Patul ocupă mai bine de jumătate din spațiu, în timp ce pereții alcovului sînt tapisați cu hîrtie pictată, pentru a forma un fond de culoare care oprește privirea și reduce perspectiva, accentuîndu-se astfel senzația de spațiu intim.

Nudul, natura moartă de pe măsuță și cîinele formează o priveliște interioară văzută dintr-un punct situat mai sus, ca și cum spectatorul s-ar afla în picioare undeva foarte aproape de pat.

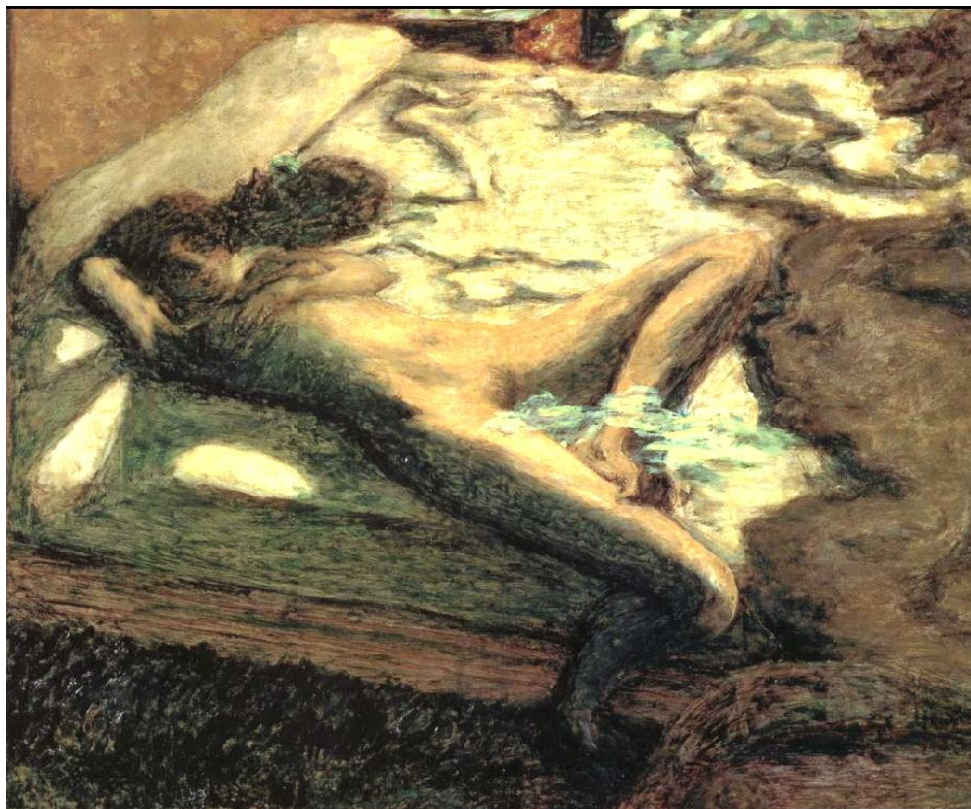
Somnul femeii, ca și al cîinelui, este atît de adînc încît nimeni nu s-a trezit la intrarea spectatorului.

Surprinde, pentru un postimpresionist, exploatarea în manieră renașcentistă a efectelor de lumină și umbră astfel încît să accentueze erotismul imaginii: eclatantă pe fese, lumina devine tot mai difuză pe umeri și cap, lăsînd loc umbrei dese în zona neutră erotic a măsuței. Procedul este folosit în numeroase alte tablouri, fapt care i-a adus pictorului renumele de „magician al luminii”.

Erotismul *Siestei* devine încă mai frapant dacă ținem seama de faptul că face parte dintr-o serie de trei tablouri pe această temă, (*Bărbatul și Femeia* și *Indolenta*, fiind celelalte două).

Deși tabloul pare pictural la o primă privire, în realitate liniile sînt cele care dau tonul senzualității, într-un sistem calculat de opoziții și echilibre. Întins și curbat printr-un desen șerpuitor, nudul se articulează în întregime din curbe – profilul șoldurilor, rotunjimea umerilor și curbura spatelui, sfera sînului, șuvițele răvășite ale șevelurii negre. Acestor sinuozități le răspund

pliurile cearșafurilor și pernelor care schițează un fel de ghirlandă în jurul corpului.



Indolenta

Chiar și cîinele, afundat în covor, se reduce practic la ondulația șirei spinării care se prelungește în botul întins. Pe peretele din fundal sînt pictate flori care de asemenea se compun din arabescuri, ornamente și volute care se armonizează cu anatomia ușor stilizată a femeii.

În contrast cu acest ansamblu de curbe dominante, Bonnard include mai multe linii drepte puternic marcate: mai întîi, cele ale marginii din prim-plan a patului, care traversează orizontal aproape întregul tablou, apoi cele ale măsutei, formînd un unghi proeminent împreună cu marginea patului, în fine, verticalele tapetului de pe peretele din dreapta, care cad perpendicular pe orizontalele saltelei.

Motivul dungilor paralele de pe acest tapet și care se regăsește pe marginea patului este un procedeu geometric pus la punct de către Bonnard în anii anteriori, când picta table de șah, bluze în carouri și tapete imprimate. Rigoarea acestor linii drepte contracarează expansiunea curbelor și în același timp o pune în valoare. Suplețea corpului alungit și *căldura animală* de care vorbea Gide se percep astfel și mai pregnant. Acest contrast viguros este echilibrat, pe de altă parte, de armonia cromatică a tabloului. Aurul corpului nud iriază în ocrul, albul și rozul ruginiu din jurul său. Rapeluri de tonuri dau unitate rozului și griului din saltea, pe de o parte, și griului mai pal și rozului mai viu al florilor.

Albul este prelucrat în numeroase nuanțe, Bonnard uzînd de o materie picturală cînd subțire și netedă, cînd mai groasă și mai rugoasă. Cîteva accente de roșu, pe obrazul și în părul femeii, sugerează o lumină de vară atenuată la perdele și storuri, potențînd senzația de cadru intim.

În acest fel, prin mijloace pur picturale, Bonnard transpune pe pînză totalitatea impresiilor și senzațiilor suscitade de o priveliște dintre cele mai riscante, cum o probează sumedenii de opere de acest gen ratate de pictori cu o sensibilitate rudimentară.

Dacă în cazul *Sieste* nu se cunosc studii pregătitoare, se cunosc în schimb numeroase fotografii de nud făcute în această perioadă. Cum o dovedește și *Siesta*, pictura are totuși față de fotografie, avantajul elaborării lente și calculate, care dă posibilitatea unei redări mai complete și mai complexe a secvenței de viață devenită motiv.

Se poate spune, astfel, că la Bonnard întîlnim un ultim ecou al concepției romantice de dizolvare totală a lucrurilor în ambianță, dar nu prin sacrificarea formei în stil impresionist, ci printr-o fluidizare a spațiului plastic, cu tot ceea ce cuprinde în el.

Această preocupare pentru fluidizarea spațiului l-a condus la o inovație tehnică: în loc să picteze pe pînze fixate pe șasiu, artistul preferă să întindă pe perete o pînză mare, decupînd formatul definitiv doar în momentul în care lucrarea era gata.

Constantin Brâncuși, *Ciclul păsărilor* (1910, 1914, 1917, 1923)



Asemenea multor artiști, Brâncuși (1871-1957) avea obiceiul de a relua de multe ori același motiv, dar numai în cazul său (cel puțin între sculptori) se observă că acest obicei devine metodă cu un scop bine precizat, anume „abstractizarea” treptată a motivului pînă la obținerea esenței sale. Într-adevăr, în toate ciclurile (aproape întreaga creație a lui Brâncuși a fost gîndită în cicluri sau serii) se constată că primele variante se apropie mai mult sau mai puțin de principiul reprezentării, pentru ca treptat motivul să devină tot mai greu de recunoscut, iar în ultimele variante se ajunge la forma abstractă care nu mai păstrează nimic din figurativul motivului.

Un exemplu elocvent al metodei este ilustrat de ciclul Păsărilor. În 1909 (după alții, în 1910) Brâncuși sculptează în marmoră o *Pasăre măiastră* prin care, în răspăr cu sculptorii tradiționali și cei ai vremii, își propune explicit să reprezinte nu o pasăre, fie ea și măiastră, ci – așa cum citim în mărturisirile făcute lui Ionel Jianu – ideea de zbor. Sfidînd de la bun început obișnuințele, artistul își concepe compoziția extrem de laconic – un prim registru în care modelează sumar un barbat și o femeie, covîrșiți parcă de apăsarea materiei figurată prin cubul aflat deasupra capetelor lor, și un al doilea registru, puternic contrastînd cu primul prin dinamica

ascensională a formei de pe cub, care este tocmai pasărea măiastră, modelată ca pasăre generică accentuat stilizată, avînd corpul oval, gîtul mult alungit și îndreptat în sus, ciocul deschis ca și cum ar slobozi strigătul de bucurie al eliberării. În fața lucrării finite, artistul are însă senzația că formele acestea i-au strivit gîndul, asemenea ca în parabola lui Pîrvan.

Se va angaja atunci într-o necruțătoare răfuială cu inerția formelor, răfuială care va dura peste douăzeci de ani și care se va materializa în zeci de variante, schimbînd cînd materialul (marmora de felurite culori, ghips patinat, bronz poleit), cînd tehnica (cioplît, modelaj), cînd și una și alta, și, lucru mai important, de fiecare dată viziunea.

Schimbarea de viziune, care ne interesează aici cu deosebire, se va desfășura în sensul apropierii de esențe, prin eliminarea detaliilor figurative și sublimarea formei din ce în ce mai drastic.

Astfel, în a doua variantă topește figurile umane în masa soclului, iar măiastra se îndepărtează și mai mult de model, accentuîndu-i-se în schimb sugestia de zbor. În versiunea a treia, din 1914, forma ovoidală a măiastrii devine elipsoidală, gîtul își pierde curbura, capul dispare, subliniindu-se astfel și mai viguros, mai ales prin contrastul cu soclul, zigzagat acum, avîntul zborului.

Nemulțumit încă de expresivitatea operei sale pe linia urmarită, sculptorul revine la forma ovoidală și la epura modelului generic, mizînd însă pe strălucirea bronzului poleit, care antrenează jocul de lumini ca un element intrinsec al compoziției.

Începînd din 1919, conștient de progresele realizate între timp în vizualizarea gîndului său, Brîncuși revine și asupra acestuia, conferindu-i noi valențe, astfel încît următoarele versiuni își vor schimba titlul – *Păsări în vîzduh*. De la ideea desprinderii de figurativ se trece acum la ideea străpungerii înaltului, formele fiind corespunzător regîndite.

Elementele figurative devin tot mai atenuate, asemănarea cu modelul ajunge cu totul problematică (să ne amintim jenanta situație în care au fost puși funcționarii de la Direcția Vămile din Statele Unite în 1927, situație cu atît mai semnificativă cu cît ea va angaja, prin procesul de pomină ce a urmat, și specialiștii în materie, în frunte cu sculptorul Ingersoll Aitken).

Renunțînd treptat la tot ceea ce putea deturna atenția de la gîndul esențial, genialul sculptor ajunge și în planul formei tot la esență; ideea de elan ascensional (nu aș spune „pur”, și se va vedea îndată de ce) este sugerată de un uimitor de simplu volum fusiform, un fel de sabie îndreptată spre cer.

Cum scria A. T. Spear, urmărind simplificările treptate ale Păsării, de la prima Măiastră, cu pieptul ei greu și poziția de echilibru stabil, la ultimele versiuni, imponderabile, fluide și orientate vertical, „îți dai seama că Brâncuși a redus forma pînă la limita posibilului”. O dată atinsă această limită, artistul își vede în sfîrșit gîndul obiectivat și, după cum se spune, ar fi exclamat simptomatic: „Zborul, ce fericire!”.

Dar cazul acestui ciclu al păsărilor nu-i nicidecum o excepție în creația brâncușiană. În ciclul *muzelor adormite* și în cel al *Sărutului*, în *Prometeu* sau în seria *coloanelor infinite*, Brâncuși pornește cu regularitate de la individualul împovărat de teluric și tatonează cu răbdare fazele de tranziție spre general, forțînd materia să elibereze spiritul pe care îl tăinuiește. Întrupînd în final gîndul în figurații plastice minime, Brâncuși probează că în adevăr simplitatea reprezintă în artă punctul de sosire, la care se ajunge fără să-ți propui numaidecît, „apropiindu-te de sensul real al lucrurilor”.

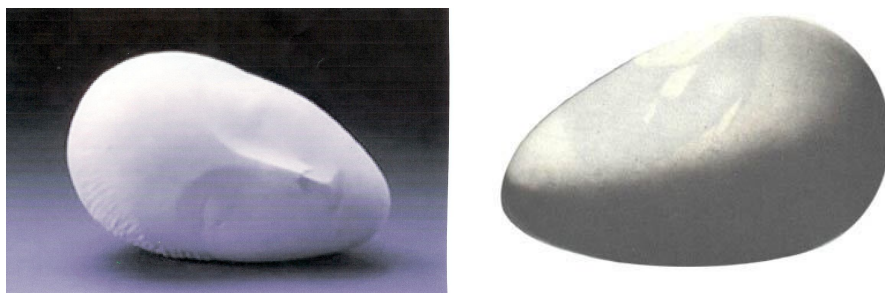
De adăugat însă că această simplitate este complexitatea însăși: la simplitate nu se poate ajunge decît sublimînd complexitatea, descoperindu-i acesteia esența care o demistifică.

Astfel, dacă după zeci de epurări *Pasărea în văzduh* semnifică simpla idee de zbor, această idee este sugerată într-un chip care nu este nici simplu și nici pur; căci este sugerat zborul spre tăriile înaltului, de unde un întreg lanț de aluzii la drama desprinderii omului de lutul materiei telurice (Welcker vedea în forma ideală a *Păsării în văzduh* „expresia înaltă și mai intensă, aluzia cea mai evidentă la o lume suprapămînteană”, în timp ce Herbert Read citea „îfîșnirile spre cer” ale lui Brâncuși ca „irezistibila aspirație a omului spre lumină”).

Simbolul setei de libertate a fost conexat aceluiași opere de către Jean Cassou și Gaston Bachelard.

Dintre exegeții români sau de origine română, au formulat opinii asemănătoare Mircea Eliade, George Uscătescu, Ionel Jianu, Constantin Noica, Adrian Petringenaru și mulți alții.

Constantin Brâncuși, *Muză adormită și Începutul lumii*



La fel, în ciclul „muzelor adormite”, pornind de la *Adolescenta* din 1906, în care chipul tinerei adormite este redat în manieră cvasirealistă, artistul ajunge la *Sculptură pentru un orb*, simplu ou în aparență, în realitate (prin dimensionarea care este a capului omenesc, prin forma sa ciudat alungită, ca și prin poziția ușor orizontală) trimite încă – chiar fără a-l privi ca un punct de sosire al ciclului, la misterul zămislirii viselor și nu mai puțin al gândurilor, iar prin aceasta, iarăși la ideea desprinderii de teluric. „Toată viața mea am căutat esența zborului” – mărturisește Brâncuși bunei sale prietene Giedion – Welcker.

Similar, în ciclul Foca, realizat mai târziu (1924-1942), când metoda abstractizării era deja bine conturată, Brâncuși elimină de la bun început etapele unei reprezentări fie și vag naturaliste, trecînd direct la evocarea ideii de focă și ajungînd mai repede la forme pure, la opera de artă abstractă, adică.

Constantin Brâncuși, *Domnișoara Pogany*



Interesant în despărțirea lui Brâncuși de figurativ este cazul Domnișoarei Pogany. Între lunile decembrie 1910 și ianuarie 1911 Margit Pogany (tînăra artistă maghiară stabilită la Paris) a pozat de mai multe ori pentru portretul pe care Brâncuși i-l promisese încă din vară. În fiecare sedință, sculptorul realiza un bust din argilă, pe care îl modela pîna la obținerea unei sculpturi clasice perfecte în privința asemănării, deci un portret în sensul cel mai tradițional al cuvîntului.

De fiecare dată însă, Brâncuși distrugea portretul în argilă, iar Margit Pogany părăsește Parisul fără ca portretul în marmură să fie măcar schițat. În 1913, surpriză. Brâncuși expune portretul în marmură, fără ca între timp să o mai fi văzut pe tînara unguroaică.

Fidel metodei sale de abstractizare, Brâncuși a eliminat toate detaliile modelului său, păstrînd ceea ce i s-a părut esențial pentru a o particulariza între alte tînere: doi ochi mari, figurați prin curbe abia perceptibile și două mîini cu degete prelungi.

Asemănarea fizică, perfect obținută în lut, nu se mai regăsește deloc în marmură. Mai avem de a face cu un portret? Din moment ce artistul își intitulează opera *Domnișoara Pogany*, răspunsul nu poate fi decît afirmativ,

iar dispunerea ochilor și a mâinilor par suficiente pentru a ne face o idee despre ființa psihică a modelului.

Numai că Brâncuși a urmărit și aici mai mult decât reprezentarea unei persoane, anume arhetipul feminin, ideea de feminitate, sugerată nu atât prin fizic și fizionomie, cât mai ales prin forme armonioase și gingașe, prin curbe și contururi rotunjite care evocă aluziv corpul în întregul său, prin înscrierea întregii structuri într-un ovoid care anunță *Începutul lumii* din 1916 cu trimiteri la fecunditatea feminină și, pe un plan mai general, la formele fundamentale, oul fiind considerat în multe mitologii drept principiul elementar al creației (*Începutul lumii* este, la rîndul ei, o variantă pe deplin abstractă a *Muzei adormite* din 1913).

Pentru a potența aceste sugestii simbolice, Brâncuși reia motivul *Domnișoarei Pogany*, o dată în bronz polisat și de culoarea aurului, pentru a suscita efectele metalice, altă, dată după 1920, introduce, pe gît și la ceafă, sugestii de volute în spirală care dublează desenul de ansamblu al capului amintind vag de idoli feminini arhaici.

Prin această revenire la formele și principiile primordiale care animă lumea, Brâncuși revine la reprezentarea realului, dar la un alt nivel, o reprezentare care aspiră la redarea lumii în ansamblul ei prin ceea ce are esențial și neschimbător în timp.

Figurativul de după abstracție, aceasta pare a fi soluția găsită de artistul român aprinsei dispute dintre figurativ și abstracție care domină cea mai mare parte a artei secolului al douăzecilea.

Marcel Duchamp, *Date fiind : 1. Căderea de apă; 2. Lampa de gaz*

Rolul jucat de Duchamp în evoluția artei din ultimul secol este unul cu totul aparte, dat fiind faptul că, prin creațiile sale și deopotrivă prin discursurile sale, a stimulat aprofundarea unor direcții radical divergente, conceptualismul și „retinismul”.



Dacă pentru conceptualiști esențialul în artă rezidă în ideea care precede întruparea în materie a operei, pentru direcția opusă esențialul este la vedere (cu vorbele lui Warhol, „nu există nimic în spatele tablourilor mele”).

Prin ultimele sale creații, Duchamp sugerează că opera de artă trebuie să împace aceste tendințe aparent contradictorii. Este cazul celui straniu „environnement” numit de artist „aproximare demontabilă” și intitulată derutant *Fiind date: 1. Căderea de apă; 2. Lampa de gaz*, la care acesta a lucrat în secret din 1946 pînă în 1968 (în prezent, opera se află în colecțiile muzeului de artă din Philadelphia).

Oferă privirii de primă instanță o ușă de hambar străveche pe care se observă două găuri mici dispuse astfel încît să putem privi prin ele; în spate, la o distanță apreciabilă, unde se vede un zid de cărămidă cu o spărtură prin care se vede îndeajuns de departe încît să nu mai fim siguri de ceea ce vedem, o femeie complet goală întinsă pe spate pe o grămadă de vreascuri și cu picioarele desfăcute provocator parcă pentru voioriști împătimiți.

La o primă abordare ai crede că Duchamp ne îndeamnă, asemenea lui Warhol, să privim doar (o dată prin ușă, încă o dată prin zid). Dar ceea ce vedem în planul îndepărtat al operei plutește într-un vag profund, realul nu mai poate fi disociat de părere: femeia este aieva sau este doar o sculptură hiperrealistă de-a lui Duane Hanson?

Este o femeie care face plajă în intimitatea grădinii sale sau, dat fiind tufișul în care pare aruncată, este vorba de o crimă care tocmai s-a produs? Diverse alte presupuneri rămân posibile și privitorul nu se va liniști pînă nu găsește o interpretare plauzibilă, pentru că ceea ce vede nu este de natură să-l lase indiferent.

În plus, ca și în *Marea sticlă* unde privitorul caută zadarnic „logodnica” și „celibatarii” anunțați în titlu, titlul „aproximației” face și mai dificilă descifrarea operei pentru că „lampa de gaz” și „căderea de apă”, deși se văd în lucrare, sporesc misterul, în loc să-l facă transparent. Recurgînd frecvent la titluri cît mai discordante cu imaginea, artistul urmărea deliberat să accentueze misterul operei și să sfideze astfel spectatorul clasic care caută să prindă cît mai repede „înțelesul” operei. Prin ingenioasa-i „aproximare”, Duchamp intensifică în spectator atît ipostaza de privitor, cît și ipostaza de hermeneut, de căutător al unor sensuri și semnificații aflate dincolo de ceea ce opera oferă percepției vizuale.

Această poziție pe care o sugerează Duchamp în ultimii ani ai vieții este mai complexă decît cea din perioada în care propunea „ready-made”-uri pentru că atunci miza doar pe ideea că privitorul este cel care își face

opera trecînd repede de la ceea ce vede el la ceea ce „ascunde” opera, în vreme ce acum privirea continuă să fie din plin solicitată și în timp ce mecanismele reflecției funcționează din plin.



Marea sticlă

De altfel, concepția după care opera de artă trebuie să fie „pe jumătate înțeleasă” pare să fi fost conturată în mintea lui Duchamp încă în 1923, doar cînd s-a decis să nu mai termine *Marea sticlă* prin adăugarea

unor elemente precizate în jurnalul său (un „tobogan”, o „luptă de box”, un tablou cu „umbre purtate” etc.).

Așa neterminată, *Marea sticlă* (pe care se află pictate figuri imaginare și dispersate, unele dublate prin efectul de oglindă) nu se oferă niciodată în sine privitorului, pentru că jocul de lumini și umbre ale spațiului în care este expusă și reflexele obiectelor din jur o fac mereu alta.

Cu Duchamp, asistăm nu numai la „anti-pictură” și „anti-tablou”, dar și la „anti-operă” sau „anti-artă”. Considerând epuizate formele tradiționale ale creației artistice (pictura și sculptura îndeosebi), Duchamp, inclusiv prin gestul său de a se consacra șahului mulți ani după 1923, va determina pe artiștii noilor generații să-și analizeze cu maximă luciditate crezurile și paradigmele însușite în anii de formare, să evite rețetele de-a gata și să se implice în riscantul efort de căutare a unor noi mijloace și forme de expresie artistică.

Jackson Pollock, *Ursa mare*

Datînd din anul 1947 și aflată în prezent la Stedlijk Museum din Amsterdam, această pictură în ulei (111/92 cm) întrunește toate cele trei caracteristici ale fazei de maturitate din creația americanului Jackson Pollock (1912–1956): *dripping*, *action painting* și *all-over*.



Experimentată încă din 1942 de către supraprealistul Max Ernst și, poate chiar mai devreme, de către Hans Hofmann (pictor german stabilit în America după 1932), *dripping-ul* devine metoda sistematică în creația lui Pollock începînd din 1946- 1947. Această tehnică a „picurării” constă în

curgerea pasteii colorate de pe pensoane de diverse mărimi sau direct din cutii sparte în mod expres, pe pânza întinsă la orizontală, pe podea.

Action painting, cunoscută mai curînd sub numele de *pictură gestuală*, a fost introdusă ca sintagmă de criticul Harold Rosenberg și ea definește perfect modul de lucru al lui Pollock pentru care pânza este înainte de toate un câmp de acțiune: renunțînd complet la schițe și desene pregătitoare, artistul începe a lucra fără să aibă în minte o imagine care urmează să fie transpusă pe pânză. Ținînd cutia de vopsea într-o mîină și un penson în cealaltă, el începe a improșa pânza prin mișcări energice după care, în special prin scurgeri din cutia găurită, organizează suprafața picturală cu o densă rețea de curbe care se aglomerează în disprețul oricărei idei de formă. Pictura este *acțiune* în deplinul înțeles al cuvîntului, pentru că, artistul, lucrînd cu pînze de mari dimensiuni, este nevoit să urce pe pânză și să se deplaseze în jurul ei, pentru a obține în final un labirint cu zone inegale ca densitate, multicolor și fulgurant.

All-over reprezintă un nou tip de compoziție (o anticompoziție de fapt, în raport cu ceea ce numim compoziția clasică), care decurge inevitabil din *dripping* și *action painting*: traseele de culoare se desfășoară haotic pe toată suprafața pânzei, se intersectează și se suprapun fără nici o regulă, ating frecvent marginile suportului; dispare, altfel spus, orice delimitare între fondul și componenta iconografică a lucrării.

Cu asemenea premise, creația lui Pollock pare a se ralia organic principiilor automatismului suprarealist, cu ai cărui reprezentanți a și cochetat de altfel, artistul american. În fapt însă, Pollock s-a detașat în mod explicit, forțînd chiar nota, el pretinde că, de la un capăt la altul în procesul elaborării tabloului, păstrează controlul în fiecare moment al încheșării imaginii, imagine care, trebuie să recunoaștem, iradiază o armonie cromatică ce amintește de marii colorişti renascentişti. Acest refuz al inconștientului este și motivul pentru care, chiar și în absența elementelor figurative, a ținut totuși să dea titluri lucrărilor care sugerează un anumit referent din realitate: *Catedrala*, *Ritmul toamnei* sau, în cazul de față, *Ursa Mare*.

Disociindu-se de artiștii care optează pentru rolul decisiv al raționalului în creație, ca Matisse, ca și de cei care se încred în forțele inconștientului, ca Miro, Pollock face parte egală celor două resurse ale creativității, calculul cerebral și spontaneitatea, mizează pe inspirație, dar o provoacă și o dirijează.

Elaborîndu-și lucrarea fără o idee preconcepută, Pollock cere și receptorului să procedeze la fel: să cerceteze în tablou ce propune acesta, nu

să aștepte de la tablou o confirmare a ceea ce știe deja. Această cerință a lui Pollock este de mare însemnătate pentru că readuce în discuție problema tot mai spinoasă astăzi a criteriilor estetice în temeiul cărora evaluăm creațiile artistice. Deși pare de neacceptat, se impune tot mai mult teza că nu ne putem baza decât pe un singur criteriu atunci când ne aflăm în fața unei opere de o radicală noutate, iar acest criteriu poate fi aflat doar prin analiza operei respective.

Ar mai fi de observat că refuzul lui Pollock de a se abandona inconștientului conduce la ceea ce am putea numi ordinea din dezordinea anticompozițiilor sale. Cum au remarcat Rene Berger și Umberto Eco, gestualismul lui Pollock distruge forma în înțelesul ei clasic, dar forma în sensul larg al termenului nu poate fi eliminată, oricât de haotică ar părea împrôscarea pânzei. Absența contururilor de elemente figurative incită privitorul să stabilească el însuși o anumită structurare a petelor și dîrelor de culoare, iar aceasta chiar și în absența sugestiei din titlu (*Ursa Mare*, aici). Inclus de obicei în curentul artistic numit *Arta informală*, Pollock a practicat, cel puțin în ciclul de picturi reprezentat de *Ursa Mare*, mai curînd „opere deschise” în accepțiunea lui Umberto Eco. Informalul din *Ursa Mare* nu urmărește nicidecum să elimine cu totul forma din pictură, ci să impună o înțelegere mai cuprinzătoare a noțiunii de formă, așa cum anticompoziția conduce la o mai suplă noțiune de compoziție.

Se înțelege, revenind la receptarea operelor de această factură, că Pollock invită privitorul să colaboreze cu el la „închiderea operei”. Nu la contemplare ne invită, ci la implicare activă în decuparea *Ursei Mari* pe coplesitoarea boltă cerească a nopților senine de septembrie. Nici la interpretări pregătite „de acasă” și impuse cu forța tabloului, ci la acea deschidere a percepției care să facă posibilă iradierea estetică a tensiunii induse de artist în tablou.

Richard Hamilton, *Ce face ca interioarele noastre de astăzi să fie atât de diferite, de seducătoare?*



Născut în 1922, Hamilton debutează ca gravor, dar, între 1950-1953 practică pictura, realizînd compoziții abstracte, în care grafismul sever trădează experiența sa de gravor și designer. În 1953, îl descoperă pe Marcel Duchamp, urmarea fiind reorientarea sa către problemele mișcării și

ale mașinii. Introduce fotografia în compoziții în care apar deopotrivă elemente abstracte și figurative, dar care relevă uneori epura imaginarului.

Valorificând diversele experiențe cu mijloacele de reproducere tehnică și cu privire la influența lor asupra obișnuințelor vizuale, Hamilton realizează acel afiș pentru expoziția *Acesta este mâine* din 1956, care inaugurează o nouă concepție artistică. Conceput ca un colaj, afișul are un titlu împrumutat din publicitate: *Ce face ca interioarele noastre de astăzi să fie atât de diferite, de seducătoare?* (Kunsthalle, Tübingen). De dimensiuni mici (26/25 cm), acest fotomontaj adoptă nu doar imageria urbană dominantă în epică, dar și limbajul afișismului cotidian.

Conținutul are ca sursă o mulțime de clișee, astfel prelucrate încât individualitatea obiectelor și a personajelor dispare în mozaicul unei amenajări interioare care le transformă în deșeuri pasive ale unui puzzle cultural.

Ca în întreaga creație de mai târziu, Hamilton combină simboluri și simple produse, progresul și nostalgia într-o manieră deopotrivă intelectuală și senzuală.

În supraaglomerarea interiorului este integrată și o vedere a străzii prin fereastră, vedere ea însăși sufocată de publicitate.

Ansamblul apare haotic și inconfortabil, totul inspiră agresivitatea kitsch-ului specific epocii. Substratul ironic al mesajului este mai mult decât transparent. De altfel, Hamilton nici nu-și propune altceva decât persiflarea gustului contemporanilor britanici, fiind între primii promotori ai creației artistice efemere. Gîndul ca această „glumă” va deveni piesă de muzeu și că va fi reprodușă de toate tratatele de istoria artei, ca punct de reper pentru începuturile unui nou curent artistic, Pop-Art-ul, îi era, cu totul străin în 1956.

Robert Rauschenberg, *Charlene*

Înțelegînd că tehnicile colajului prilejuiesc asociații semnificative și o iconografie simultană de o uimitoare bogăție, Rauschenberg se consacră tot mai mult acestuia.



În lucrările din 1953-1955 utilizează cele mai diverse materiale, precum scaune, sfori, păsări împăiate, cauciucuri, cartoane etc., fixate pe imagini pictate, obținînd astfel așa-numitele *combine paintings*. Una din aceste *picturi combinate* sugerează prin titlu maniera metaforică în care trebuie citite ele: *Rebus* (1955).

Este vorba de montaje a căror tramă încrucișează vectori de sens la niveluri nonfigurative.

Valoarea și identitatea lor sînt reconsiderate, totul fiind supus multiplicării prin privirea nouă asupra a ceea ce este arătat. Lumea

experienței personale este pusă în raport cu semnele și obiectele societății de consum.

Simbolurile sînt extrase din nivelurile de realitate cît se poate de îndepărtate între ele și combinate de o manieră asociativă și rațională extrem de bogată: deșeuri, gunoaie, oase etc. sînt puse în raport cu prezentul cotidian (politică, aparate, muncitori etc.).

Prin această nouă incitare a privirii, artistul transpune conținuturile pe planuri semnificative superioare.

Reprezentativă în acest sens este pictura combinată intitulată *Charlene* (1954, Stedelijk Museum, Amsterdam). Cu dimensiuni de 3,20/2,25 m, lucrarea impresionează prin marea varietate a elementelor colate și prin inventivitatea asocierii lor; o umbrelă de mătase aplatizată astfel încît amintește de o rozasă gotică, fotografiile vechi lipite pe fragmente de mobilă și mai veche, obiecte de iluminat pe fond zdrențe de veșminte viu colorate etc., totul integrat și legat prin picturi în ulei și acrilice.

Se dovedește, astfel, cu totul neîntemeiată aprecierea, destul de răspîndită în anii șaptezeci, după care *combine paintings*, ca și întreaga tehnică a colajului, nu ar încorpora nici un mesaj, nici un sens filosofic (vezi, de exemplu, Matew Baigell, *A History of American Painting*, New York, 1971). Împreună cu J. Johns, Rauschenberg a reacționat contra artei abstracte în temeiul a două argumente foarte precise. Mai întîi, ei au reținut că din moment ce pictura abstractă nu comunică un sens, ci îl așteaptă de la privitor, nu se mai justifică limitarea la suprafața bidimensională, linii și culori.

În al doilea rînd, fixarea unui obiect în tablou înseamnă eliberarea acestuia de funcția și semnificația pe care le-a avut în contextul său utilitar, ceea ce înseamnă că privitorului i se sugerează să descopere un nou sens obiectului respectiv, imaginii obținute de artist prin asemenea combinații.

Cum a remarcat G.C. Argan, adevăratul punct de plecare al lui Rauschenberg este pictura acțiune, numai că artistul nu se limitează să traseze semne pe suprafața pînzei, ci, mișcîndu-se în jurul acesteia, își apropie ceea ce atinge și introduce în tablou.

Tabloul încetează astfel să mai fie un plan de proiecție, un spațiu imaginar, devenind un cîmp magnetic ce atrage și reține. Magnetismul tabloului este determinat de acțiunea artistului.

Culorile nu mai au funcția tradițională, de a contura prin ele însele forme, ci acționează ca o materie vîscoasă care unge și reține obiectele agățate de artist din ambianță.

Este drept, uneori culoarea nu are destulă putere, și atunci artistul leagă obiectele de tablou cu ață sau le fixează în cuie.

Astfel, pictura se prelungește mult dincoace de planul tabloului, invadează realmente spațiul și devine ambient. Această asamblare oarecum haotică generează configurații coloristice și structuri volumetrice, dar, prin alăturările de obiecte reale, declașează și asociații mintale mai mult sau mai puțin controlate, incită fantezia, răscolesc memoria, provoacă sensibilitatea.

Deloc întâmplător, în 1955, Rauschenberg realizează celebrul său *Pat*, o pictură combinată care se prezintă ca ceva intermediar între tablou și pat, un pat răvășit și murdar datorită unui îndelung și neglijent uzaj. Un asemenea *pat* este și conștiința noastră, pe care se așează la întâmplare imaginile emise non-stop de publicitate, televiziune, ziare, cinematografe.

Chiar dacă ne repugnă, aceste imagini rămân, într-un fel sau altul, în *patul* care sîntem fiecare, se adîncesc în magma vîscoasă a subconștientului și curînd nu mai știm cum au ajuns acolo, dar vom constata cu surprindere că ele ne determină reacțiile, atitudinile, opțiunile.

Sau, și mai rău, ajungem să fim manipulați de ele, să adaptăm fără să știm comportamentul determinat de aceste depuneri și aluviuni. Acesta pare a fi sensul *picturilor combinate*, dar și al Pop Art-ului, în general.

Andy Warhol, *Marilyn x 25*

Avînd faima de copil teribil al Pop Art-ului, Andrew Warhol (1928-1987) a lăsat, în anii maturității depline, o succintă caracterizare a operei care l-a făcut celebru: „Ador America, iar tablourile mele reprezintă cîteva comentarii asupra acesteia. Imaginile pe care le propun sînt formule ale produselor impersonale și ale obiectelor de un materialism țipător pe care sînt clădite astăzi Statele Unite. Este o proiecție a tot ceea ce poate fi cumpărat sau vîndut, simboluri pragmatice și efemere din care ne nutrim cu toții”.



Reprezentativă pentru acest crez care oscilează între glorificarea și critica culturii de masă, lucrarea intitulată inițial *25 Colored Marilyns* datează din 1962, an în care artistul expune pentru prima dată lucrări

realizate printr-o adaptare personală a tehnicii serigrafice. Cu dimensiuni de 209/169, 5 cm și realizată în culori acrilice pe carton, ea se află în prezent la Muzeul de Artă Modernă din Forth Worth, Texas.

Adaptarea tehnicii serigrafice i-a fost inspirată de reproducerile din ziare care maltratează imaginea inițială, efect combinat de artist cu subtile intervenții cromatice menite să dezoace impresia de multiplicare mecanică pe care o are privitorul la o primă abordare a operei. Indusă și de monocromia suprafeței pe care sînt profilate cele 25 de portrete ale starului de cinema, aparenta monotonie de ansamblu este încă o dată subminată de recursul neașteptat la procedeul renascentist al clar-obscur-ului, procedeu astfel folosit încît ne lasă impresia că fiecare din cele 25 de portrete are o altă sursă de lumină. De reținut este și faptul că, în intervențiile sale cromatice, artistul folosește zemuri foarte subțiri, astfel încît atenția privitorului este deplasată de la materia picturală la sufocanta prezență a starului divinizat de mass media. De altfel, într-o altă versiune a lucrării, aflată la Londra (colecția Saatchi) și realizată tot în 1962, Warhol ridică la 100 numărul portretelor, accentuînd fantasmatic senzația de invazie a chipurilor actriței.

Din punct de vedere compozițional, regăsim aceeași ambiguitate. Dacă ne reține atenția diferențierea cromatică a imaginii de ansamblu (mai accentuată în *Autoportretul* din 1966), nu ezităm să o receptăm ca o compoziție cvasiclasică, cu evidente efecte de armonie și contraste cromatice. Dacă însă ne frapează faptul că un același modul este reluat de nenumărate ori (lucru iarăși accentuat în *Autoportretul* din 1966 prin recursul la procedeul casetării), sîntem tentați mai curînd să vedem aici o anticompoziție tipică pentru estetica serialității destul de răspîndită în arta postbelică.

Ca tehnică artistică, lucrarea este reprezentativă și pentru ceea ce s-a numit, după Duchamp, dispariția (sau măcar retragerea) artistului din actul creației. Odată aleasă fotografia de ziar, ea era proiectată de $n \times n$ ori pe un suport (pînză, de obicei) tencuit cu un strat fotosensibil, după care se trecea la intervențiile cromatice sau la clar-obscurul prin care se estompa logica serialității. La o adică, toate aceste operațiuni puteau fi încredințate unor tehnicieni, ceea ce Warhol a și făcut ceva mai tîrziu, cînd a renunțat să mai intervină în procesul de elaborare a lucrărilor, limitîndu-și aportul la indicații date asistenților săi din Factory, uzina înființată de el însuși în acest scop (desigur, cu multiple activități – teatru, muzică, presă etc).

Subsumată scopului urmărit, acela de a focaliza atenția nu pe lucrarea ca atare, cît pe chipul starului, gama cromatică este una vie și

strălucitoare, dominată de galbenul incandescent al bogatei podoabe capilare. În contrast cu această exuberanță de primă instanță, șochează negrul care se extinde amenințător peste roșul buzelor, sugerînd poate că moartea stă la pîndă chiar și atunci cînd viața se află la zenitul său. Ideea este și mai transparentă în versiunea intitulată *Dptyque* (Tate gallery, Londra), realizată după moartea artistei (2 august 1962): prima jumătate (25 Marilyn) este imprimată în culori strălucitoare de neon, iar a doua (tot 25 Marylin) în cerneală de un negru profund, contrast care simbolizează viața și moartea.

De altfel, acest artist care a avertizat de cîteva ori să nu căutam înțelesuri ascunse dincolo de ce se vede în tablourile sale, rămîne totuși un filosof al imaginii: Marilyn, ca și cutiile de supă Campbell, Liz Taylor, ca și sticlele de Coca-Cola, au aceeași relevanță ca materie primă pentru artist, cum aceeași importanță au în imageria consumului nostru curent simboluri pe cît de pragmatice, pe atît de efemere ale abordării cantitative a vieții.

Bibliografie

- Argan, G.C., *Arta modernă*, Ed. Meridiane, București, 1982.
- Berger, Rene, *Descoperirea picturii*, Ed. Meridiane, București, 1975.
- Brion-Guerry, Liliane, *Cézanne și exprimarea spațiului*, Editura Meridiane, București, 1977.
- Carrassat, Patricia Fride, *Maestrii picturii*, Enciclopedia Rao, 2004.
- Châtelet, A., *L'histoire de l'art*, Larousse, 1955.
- Debicki, Jacek, *Istoria artei*, Ed. RAO, 1998.
- Ferrier, J.L., *L'aventure de l'art au XIXe siècle*, sté Nouvelle Éditions du Chêne, Hachette, 1991.
- Ferrier, J.L., (éd.), *L'aventure de l'art au XXe siècle*, Ed. Chêne, Paris, 1999.
- Janson, H.W., *History of Art*, Ed. Harry N. Abrams, INC., New York, 1986.
- Joachimides, Christos, M. (ed.), *American art in the 20th Century*, Prestel, Munich, 1993.
- Luchinat, C.A., *I Grandi Maestri dell'Arte Italiana*, Ed. Scala, Firenze, 2000.
- Marseille, Jacques (coord.), *Les grands eveniments de l'histoire de l'art*, Paris, 1994.
- Mereuță, Iulian, *Manet*, Editura Meridiane, București, 1973,
- Mérot, Alain, (éd.), *Histoire de l'art, 1000-2000*, Éd. Hazan, Paris, 2005.
- Muller, J.E., *Un siècle de peinture moderne*, Ed. Fernand Hazen, Paris, 1996.
- Țoca, Mircea, *Cézanne*, Editura Meridiane, București, 1983,
- Venturi, L., *Cum să înțelegem pictura*, Ed. Meridiane, București, 1977.
- Walther, Ingo, F., *La peinture impressionniste*, Ed. Taschen, Köln, 1993.
- ***, *Le grand dictionnaire de la Peinture Des Origines á nos jours*, EDDL Amstelveen, Pays-Bas, 1998.
- ***, *Pictura italiană, Maestrii tuturor timpurilor și capodoperele lor*, Electa, Editura Fundației Culturale Române, 1997.

CUPRINS

Donatello, <i>Gattamelata</i>	9
Luca della Robbia, <i>Cantoria</i>	12
Masaccio și Masolino, <i>Frescele din Capela Brancacci</i>	14
Masaccio, <i>Trinitatea</i>	18
(Santa Maria Novella, Florența)	18
Paolo Uccello, <i>Bătălia de la San Romano</i>	21
Piero della Francesca, <i>Biciuirea lui Christos</i>	25
Piero della Francesca, <i>Legenda crucii</i>	27
Botticelli, <i>Primăvara</i>	32
Filippo Brunelleschi, <i>Spitalul Inocenților</i>	37
Giovanni Bellini, <i>Tînăra la oglindă</i>	43
Vittore Carpaccio, <i>Sfîntul Gheorghe omorînd Balaurul</i>	45
Andrea Mantegna, <i>Camera soților</i>	47
de expresie fără precedent.	50
Andrea Mantegna, <i>Plîngerea lui Hristos mort</i>	51
Leonardo da Vinci, <i>Cina cea de taină</i>	56
Michelangelo, <i>David</i>	61
Michelangelo, <i>Facerea Lumii</i> (Capela Sixtină, tavanul)	64
Michelangelo, <i>Judecata de apoi</i>	68
Rafael, <i>Stanza de la Segnatura</i>	72
Tițian, <i>Înălțarea Maicii Domnului</i>	79
Tițian, <i>Venus și Muzica</i>	81
Donato Bramante	84
<i>Tempietto, San Pietro in Montorio, Roma</i>	84
Fiorentino Rosso, <i>Coborîrea de pe cruce</i>	87
Parmigianino, <i>Fecioara cu gîtul lung</i>	95
Veronese, <i>Nunta din Cana Galileii</i>	99
Robert Campin, <i>Tripticul Seilern</i>	102
Jan van Eyck, <i>Fecioara cancelarului Rolin</i>	104
Jan van Eyck, <i>Soții Arnolfini</i>	106
Rogier van der Weyden, <i>Coborîrea de pe cruce</i>	109
Hieronymus Bosch, <i>Grădina deliciilor, panoul central</i>	111
Lucas van Leyden, <i>Judecata de apoi</i>	114
Albrecht Dürer, <i>Cei patru apostoli</i>	116
Mathias Grünewald, <i>Răstignirea</i>	122
Hans Holbein cel Tânăr, <i>Hristos în mormînt</i>	125

Pieter Bruegel, <i>Vânători pe zăpadă</i>	127
Pieter Bruegel, <i>Parabola orbilor</i>	129
El Greco, <i>Înmormântarea contelui de Orgaz</i>	131
El Greco, <i>Vedere din Toledo</i>	135
Peter Paul Rubens, <i>Coborîrea de pe cruce</i>	137
Rubens, <i>Răpirea fiicelor lui Leucip</i>	140
Rembrandt, <i>Rondul de noapte</i>	144
Vermeer, <i>Atelierul artistului</i>	146
Diego Velasquez, <i>Lăncile</i>	149
Velasquez, <i>Meninele</i>	152
Tiepolo, <i>Instituirea Rosariului</i>	156
Jean-Honoré Fragonard, <i>Scrînciobul</i>	159
Jacques Louis David, <i>Jurămîntul Horaților</i>	162
Antoine-Jean Gros, <i>Bătălia din Eylan</i>	165
Francisco Goya, <i>Tres de Maio 1808</i>	168
Caspar David Friedrich, <i>Mănăstire într-o pădure</i>	171
John Constable, <i>Căruța de fîn</i>	174
William Turner, <i>Ploaie, abur și viteză</i>	177
Theodore Géricault, <i>Pluta Meduzei</i>	180
Eugène Delacroix, <i>Moartea lui Sardanapal</i>	183
Camille Corot, <i>Catedrala din Chartres</i>	186
Courbet, <i>Domnișoarele de pe malurile Senei</i>	190
Édouard Manet, <i>Dejun pe iarbă</i>	193
Édouard Manet, <i>Bar aux Folies Bergère</i>	196
Claude Monet, <i>Impresie, răsărit de soare</i>	199
Claude Monet, <i>Regate la Argenteuil</i>	202
Edgar Degas, <i>Dansatoare cu buchet salutînd publicul</i>	204
Pierre Auguste Renoir, <i>Bal în Montmartre</i>	208
Cézanne, <i>Golful Marsiliei văzut de la Estaque</i>	211
Cézanne, <i>Muntele Saint-Victoire</i>	216
Cézanne, <i>Marele pin de lîngă Aix</i>	223
Cézanne, <i>Femei la scăldat, 1898-1906</i>	227
Paul Gauguin, <i>Nevermore</i>	231
Vincent Van Gogh, <i>Biserica din Auvers</i>	236
Georges Seurat, <i>Duminică la Grande Jatte</i>	243
Henri de Toulouse-Lautrec, <i>Moulin Rouge</i>	248
Henri de Toulouse-Lautrec, <i>Salonul din strada Moulines</i>	251
Pierre Bonnard, <i>Siesta</i>	253
Constantin Brâncuși, <i>Ciclul păsărilor</i>	257

Constantin Brâncuși, <i>Muză adormită și Începutul lumii</i>	260
Constantin Brâncuși, <i>Domnișoara Pogany</i>	261
Marcel Duchamp, <i>Date fiind : 1. Căderea de apă; 2. Lampa de gaz</i>	263
Jackson Pollock, <i>Ursa mare</i>	267
Richard Hamilton, <i>Ce face ca interioarele noastre deastăzi să fie atât de diferite, de seducătoare?</i>	270
Robert Rauschenberg, <i>Charlene</i>	272
Andy Warhol, <i>Marilyn x 25</i>	275
BIBLIOGRAFIE	278